LO FANTÁSTICO Y SUS FRONTERAS

ANA MARÍA MORALES, JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS
Y LUZ ELENA ZAMUDIO
[EDITORES]

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
Facultad de Filosofía y Letras
Dirección General de Fomento Editorial

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Enrique Doger Guerrero
rector
Guillermo Nares Rodríguez
secretario general
Ricardo Moreno Botello
vicerrector de extensión y difusión de la cultura
Roberto Hernández Oramas
director de la facultad de filosofía y letras
Ricardo Escárcega Méndez
director de fomento editorial

Primera edición: febrero de 2003
ISBN: 968-863-641-X

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Juan de Palafox y Mendoza 406.
Centro Histórico de Puebla, Puebla, México.
C. P. 72000 Tel. (01-222) 2-29-55-00 ext. 5768

Impreso y hecho en México
Printed and made in México

PRESENTACIÓN

En el curso de los últimos años, la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla ha desarrollado un gran esfuerzo no sólo para reafirmar la excelencia académica de los cursos que en ella se imparten sino también para consolidar su posición como centro difusor de la cultura y el conocimiento que en nuestro país se producen, de lo cual es muestra el libro que ahora presento, el cual se integra una serie de textos en torno a uno de los fenómenos claves de la literatura a partir del Romanticismo: lo fantástico.

Huelga decir que la reflexión sobre este tópico, además de su relevancia para los estudios literarios, importa también a la filosofía y a los estudios sobre la cultura moderna, pues forma parte decisiva del gran arquetipo de la sensibilidad de los siglos XIX y XX, el cual implica la absoluta libertad de la imaginación y la posibilidad de metamorfosear por medio de ella todos los aspectos de la realidad y aun de crear otros nuevos, en principio infinitos.

Esto plantea, en primer término, al menos dos problemas: el del vínculo entre los aspectos reproductores y los en esencia creadores de la imaginación. Este problema puede a su vez enfocarse desde muy diversas perspectivas: gnoseológica, psicológica y estética, la última de las cuales es para nosotros la que cuenta porque involucra el placer que la obra fantástica proporciona a su lector.

El segundo de los problemas que atañen al estudio de lo fantástico es el de las relaciones entre el carácter subjetivo inherente a este tipo de creación y la estructura objetiva, si bien confusa, de las concepciones que acerca de la realidad proyecta una cultura en un momento determinado. Como se desprende de varias de las obras que se analizan en los textos que incluye este libro, la literatura fantástica es uno de los fenómenos decisivos en la condición extrañamente lábil del discurso contemporáneo.

Por todo esto, nuestra Facultad respalda el esfuerzo de Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio, los editores de este libro y organizadores de los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, quienes abren entre nosotros la posibilidad de participar en un análisis y en una discusión axiales para el entendimiento de nuestro propio tiempo.

VÍCTOR GERARDO RIVAS

PRÓLOGO

En 1999 emprendimos un proyecto fantástico, por no decir insólito o utópico: darle vida y continuidad a los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica. En aquella ocasión nos dimos cita en la Casa de las Américas, de La Habana, para hablar sobre "Literatura Fantástica Latinoamericana", dada la fuerza innegable que esta manifestación tiene en el Continente. Un año más tarde, gracias a la hospitalidad de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa, pudimos continuar este proyecto y nos reunimos con el propósito de explorar lo que en el discurso teórico ha dado en llamarse "Fronteras de lo fantástico". Mas, si bien siempre ha habido fronteras consideradas ya clásicas y conocidas por todos, gracias al entusiasmo y trabajo de muchos especialistas pudimos abocarnos no sólo a explorar los vínculos de lo fantástico con otras modalidades afines sino también adentrarnos en territorios que no suelen relacionarse con nuestro tema: el mito, la leyenda, el imaginario colectivo novohispano, lo maravilloso medieval, el discurso de lo sagrado (canónico o heterodoxo), por sólo mencionar algunos. Igualmente, si en La Habana nos concretamos a la literatura latinoamericana, en ocasión del segundo coloquio pudimos dar cabida a literaturas clásicas antiguas, medievales, renacentistas y europeas modernas, entre otras; y abrir espacios para perspectivas novedosas acerca del hecho fantástico y sus relaciones con el resto de la literatura.

Hablar de fantástico siempre obliga a enfrentarnos a discursos que se entrecruzan, a mencionar las fronteras. Los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica han logrado que algunas de esas fronteras sean más importantes que otras. Por una parte, hemos intentado que en cada oportunidad el debate teórico y la delimitación de los espacios específicos de lo fantástico sean una preocupación rectora de nuestros trabajos; por la otra, que no existan fronteras respecto a la literatura y, mucho menos, a los participantes. Contribuir al acercamiento de los especialistas de tantas partes del mundo justifica el esfuerzo.

El presente volumen conforma una selección de veintitrés ponencias, previamente arbitradas, de las más de cincuenta presentadas durante los cuatro días de intenso trabajo que vivimos en junio de 2000. Las seleccionadas son una muestra de las maneras diversas pero confluyentes en que puede tratarse el hecho literario que llamamos fantástico. El criterio que rigió la organización del libro fue ante todo cronológico, aunque no fuimos inflexibles al respecto, prefiriendo conservar más una unidad temática que violentarla por las imposiciones de la cronología.

Iniciamos con un apartado dedicado a lo maravilloso, frontera que posiblemente sea la más mencionada y menos explorada por los especialistas de lo fantástico. Con los trabajos de esta sección descubrimos que ese "pariente pobre" de lo fantástico es en realidad todo un mundo autónomo, con sus propias leyes y una crítica que explora en territorios menos frecuentados por quienes trabajamos lo fantástico (*Las mil y una noches*, la literatura artúrica, francesa y española, los libros de caballerías, el romancero, el teatro de Juan Ruiz de Alarcón).

Con "Nuevas y viejas fronteras" hacemos un espacio a la siempre necesaria exploración de los orígenes etimológicos de lo fantástico para descubrir cómo se separa desde sus inicios de otras modalidades literarias; también vemos cómo puede abrirse camino desde la configuración del discurso hagiográfico o en textos de religiosidad popular. A la par de estas fronteras antiguas podemos encontrar una tan clásica como es la línea que divide al sueño y la vigilia, esta vez ejemplificada con los textos de una autora cubana contemporánea. El trabajo que cierra este

apartado plantea una de las más nuevas fronteras que se pueden pensar para lo fantástico: la posibilidad de que aparezca en un género que tanto depende de la construcción verbal como el constituido por los minicuentos.

No cabe duda de que lo fantástico clásico, lo que la mayor parte de los especialistas consideran como tal, nació en el siglo XIX. De la mano de un romanticismo que puso el dedo en la llaga de una razón que no alcanzaba para explicar todo lo que de inexplicable tiene el mundo se asentó en las letras y, en Hispanoamérica, conoció un periodo de auge con el modernismo. El apartado III de este volumen está formado por estudios consagrados a textos producidos en este periodo fundador, desde Juan Valera, auténtico pionero de la literatura fantástica en España, hasta José Juan Tablada, Leopoldo Lugones y Bernardo Couto, representantes del modernismo, sin dejar de lado a uno de los iniciadores de la ciencia ficción o ficción científica en Hispanoamérica: Eduardo Ladislao Holmberg.

Pocos son los mexicanistas que estarían dispuestos a suscribir que México tiene una de las literaturas fantásticas más importantes del Continente. La tradición crítica señala que la mexicana es una literatura primordialmente realista, ligada siempre a la tierra o al devenir histórico; con los cuatro trabajos de "Lo fantástico en México" es posible poner en entredicho, al menos un poco, esta visión. Como muestra vemos que al lado de dos de los autores más prestigiosos de las letras mexicanas actuales: Carlos Fuentes y Juan José Arreola, se puede estudiar al incomprensiblemente poco estudiado Francisco Tario y a la que puede ser una de las grandes escritoras de literatura fantástica del Continente: Amparo Dávila.

El volumen se cierra con una sección dedicada a lo fantástico en Argentina. Sin duda alguna el Río de la Plata ha contado no sólo con los más emblemáticos escritores de literatura fantástica de Hispanoamérica; también lo ha hecho con una crítica activa que se ha preocupado de rescatar a sus pioneros, recuperar textos y construir una historia para el discurso fantástico en la región. La labor ha dado fruto. Al lado

de grandes consagrados como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, encontramos los nombres de César Aira y Héctor Tizón, quienes continúan escribiendo literatura fantástica, aunque lo hacen de manera diferente. Cierra esta sección y el libro un trabajo sobre Enrique Anderson Imbert, lamentablemente ya fallecido, cuya obra queda todavía por evaluar cuando se haga el balance de la historia de la literatura fantástica de Hispanoamérica.

Finalmente no podemos dejar de agradecer a las personas que hicieron posible que primero el coloquio y ahora el libro LO FANTÁSTICO Y SUS FRONTERAS llegaran a tan buen término. En la Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa encontramos una cálida acogida por parte de la doctora Aralia López y el apoyo del doctor José Lema. En la Universidad Nacional Autónoma de México, que nos habría albergado si los tiempos no hubieran sido tan difíciles, la doctora Teresa Miaja de la Peña fue nuestro pilar. Sin ellos los coloquios de Literatura Fantástica nunca habrían conocido el plural. Al final, porque es el lugar de honor, un agradecimiento muy especial para Víctor Gerardo Rivas; fue sólo gracias a su esfuerzo y buenos oficios que este libro se ha publicado.

ANA MARÍA MORALES
JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS
LUZ ELENA ZAMUDIO

LO MARAVILLOSO

LO MARAVILLOSO MEDIEVAL Y LOS LÍMITES DE LA REALIDAD

Ana María Morales
Universidad Nacional Autónoma de México

Lo maravilloso, entendido como un universo alternativo, donde las causas y las leyes naturales no son iguales a las que conocemos y que pueden considerarse —intra o extratextualmente— razonables, es un mundo paralelo que siempre ha estado presente en la literatura. Durante algunos periodos es un rasgo preponderante y distintivo; en otros, un elemento cuidadosamente mantenido al margen. Lo mismo es válido para los géneros: algunos le son propicios y otros incluso parecen serle propios; pero los hay también que no le dan cabida de buena gana. Lo maravilloso es, pues, un río oculto que corre a lo largo de la literatura y que de pronto encuentra un recipiente especial en el cual volcarse y lo colma con vitalidad; entonces, en una particular fusión que combina la realidad —siempre parte de la literatura— con la maravilla, se producen universos únicos que sobreviven gracias a esta armonía más que nunca sobrenatural.

El mundo es y ha sido siempre un complejo conjunto de explicaciones y hechos inexplicables, un conjunto de sucesos cotidianos y otros admirables. Lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo maravilloso, están indisolublemente unidos en la concepción que el hombre tiene de su mundo. La realidad podrá rodear al individuo y situarlo dentro de un rígido patrón de acción y posibilidades, pero la maravilla siempre le ha prestado recursos para reconocer este patrón y modificarlo, al menos mentalmente, si así lo desea.

Visto de esta manera, lo maravilloso es un ensanchamiento de los límites más evidentes que plantea la realidad, es una explicación de lo inexplicable y una réplica contundente a las explicaciones lineales de la causalidad. Asimismo, lo maravilloso es compensación, es deleite, es contraste, trasgresión y colorido, búsqueda espiritual de un mundo más justo o más feliz. El recuerdo del paraíso o la aspiración al retorno.

Sin embargo, la Tierra, como universo, oculta menos prodigios ahora que en la Edad Media; las maravillas, como tales, han ido desapareciendo conforme han sido confrontadas con la realidad. En la Edad Media, la Tierra tenía extremos inaccesibles, fértiles en prodigios y seres fabulosos; en la actualidad los extremos han desaparecido, las distancias se han acortado; hoy es un poco más difícil encontrar el ámbito adecuado en el que las maravillas puedan ser ubicadas. En ocasiones es necesario recurrir a mundos fuera de nuestro mundo y a tierras más allá de la Tierra.

Pero en la Edad Media nuestra misma Tierra guardaba más secretos de los que ahora podemos imaginar en ella. Cada noche podía albergar una maravilla, en cada ruido se podían oír las voces de seres mágicos, cada encrucijada podía abrirse a un mundo encantado donde era probable que un joven se hiciese hombre o un hombre podía quedar atrapado para siempre. En el Medioevo los misterios naturales aún ocupan la imaginación, y el mundo aceptable y aceptado es algo incomprensible, sorprendente y admirable.

Además, y ésa es una de las características de lo maravilloso de cualquier época, las maravillas viven mejor en aislamiento, en la soledad de los bosques donde los espíritus elementales parecen hablarles a los hombres, y los elfos muestran su cara hermosa y engañadora en el mero crujido de ramas o en el susurro de un arroyo; en las noches de tormenta cuando las personas se aglomeran alrededor del fuego a oír y creer en las historias de apariciones, encantamientos y maleficios; como se ha dicho repetidas veces, "la creencia es algo fugaz, dependiente de la hora, del medio y del momento" (Vax 45). Y, posiblemente, en la Alta Edad Media se dio uno de esos momentos fugaces, propiciado por la religiosi-

dad convertida en ideología y la visión transmundana que imperaban. Así, es posible encontrar en la superficie las explicaciones simbólicas y las interpretaciones que, por transgredir los márgenes de lo natural, nos parecen irracionales. Las nociones de pensamiento y sus categorías han cambiado así como las explicaciones consideradas válidas. Hoy día no podríamos admitir como razonables aquéllas que violan la naturaleza de las cosas, tal como las percibimos sensorialmente, y las motivaciones que se fundan en conceptos no empíricamente demostrables se nos antojarían endebles. De este modo, innumerables maravillas se han desmitificado y han sido transformadas en sujetos de una realidad que se encadena totalmente mediante leyes naturales que nos son conocidas; pero en el pensamiento medieval subyace una conciencia mítica que permite explicar todo prodigio con su propia existencia. Cada maravilla es, en sí misma, su justificación y su explicación.

Todo esto porque el hombre siempre ha estado consciente de lo breve que es su saber y capacidad de explicar. El mismo conocimiento humano es el primer límite que la realidad le plantea al hombre y que le obliga a tratar de traspasarlo mediante lo maravilloso, empujándolo a elucidar sobre las incógnitas y a llenar lo desconocido con elementos imaginarios. Así, en un mundo lleno de fronteras que nadie ha podido traspasar, siempre hay quien se siente obligado a ir más allá. Nunca han faltado quienes se preocupen por conocer más, por explorar tierras desconocidas, por reconocer motivos ocultos y responder a la pregunta de qué hay más allá. Un ejemplo que encarna perfectamente esta preocupación es Alejandro Magno, el joven emperador de Macedonia que conquistó el mundo y cuya vida permitió que la leyenda opacara su figura. Durante la Edad Media la historia de Alejandro fue muy conocida y recreada, y el macedonio terminó por convertirse en el prototipo del desmesurado incapaz de conformarse con los límites que le imponía su humanidad.

Tras haber terminado con su gran hazaña épica —la guerra contra Darío—, Alejandro no puede permanecer tranquilo en su recién conquistado reino ni con su flamante esposa:

> El rey, maguer novio, non quiso grant vagar,
> calçó se las espuelas, pensó de cavalgar;
> decendió pora India, fue a Poro buscar;
> maguer era cansado, non quiso detardar
> (*Libro de Alexandre*, c. 1968)

"... Siempre más lleno de gloria en la guerra que después de la victoria" (Quinto Curcio 165), Alejandro debe seguir con sus hazañas, avanzar hacia los límites del mundo conocido, en las regiones a las que sólo habían llegado los más intrépidos y de las que únicamente se contaban maravillas. En su viaje a la India, Alejandro se adentra también en la leyenda y rápidamente le sale al encuentro lo maravilloso.[1] Aun así, al final de ese periplo, Quinto Curcio le hace decir: "Ya casi he llegado al fin del mundo y, atravesándolo, he resuelto abrirme otra naturaleza y otro universo" (191).

Pero si el Alejandro de los biógrafos latinos ya tenía estas inquietudes, la obra en la cual el rasgo más significativo de Alejandro fue "su afán por transgredir los límites humanos: por llegar en sus exploraciones al confín del mundo, por ascender a los cielos, por sobrepasar las hazañas de los dioses, por alcanzar la inmortalidad" (García Gual 11) fue la *Novela de Alejandro* del Pseudo Calístenes y las que derivaron de ella en la Edad Media. Es en este texto del Pseudo Calístenes donde se configura el héroe explorador que decide emprender, con propósitos científicos, una expedición aérea:

[1] Una prueba de cómo las hazañas épicas e históricas de Alejandro son dejadas de lado para permitir que se convierta en personaje de *roman* es que, a partir de que decide abandonar Persia para avanzar hacia la India, empiezan a aparecer los pueblos maravillosos. La vanguardia de las razas imposibles y los seres prodigiosos que Alejandro encontrará en su viaje (ratones gigantes, grifos, acéfalos, hombres salvajes, etc.) son las amazonas, cuya presencia parece avalar que Alejandro ha dejado el mundo "real" y cotidiano, perteneciente a la Historia, para adentrarse en otro desconocido donde sólo pueden aguardarlo las maravillas.

> Luego de nuevo reflexioné, hablando conmigo mismo, si allí estaba verdaderamente el confín último de la tierra por donde se incurva el cielo, y quise investigar la verdad. Así que mandé capturar dos de las aves de aquel lugar [...] y ordené no darles alimento en un plazo de tres días. Al tercer día dispuse que prepararan un madero con forma de yugo y que se lo ataran a sus cuellos. Luego hice preparar la piel de un buey en forma de cesto, y yo me metí en él. Llevaba en la mano una lanza como de siete codos de larga que tenía en la punta un hígado de caballo. En seguida echaron a volar las aves para devorar el hígado y yo ascendí con ellas por el aire, de tal modo que ya me parecía estar cerca del cielo. Pero me estremecía por la extraordinaria frialdad del aire y por el viento producido por las alas de las aves (Pseudo Calístenes 169-170).

Ahora bien, si ya en los relatos antiguos Alejandro recibe un castigo por su soberbia y deseo de emular a los dioses, la Edad Media —menos paciente con los desmesurados— no podía pasar por alto el atrevimiento del emperador macedonio de intentar romper límites impuestos por la Naturaleza y Dios. Y por este resquicio se filtra la mácula del pecado de la búsqueda del conocimiento, pues aunque "es sabido que en la leyenda de Alejandro convergen dos puntos de vista: el mundano, que le admira como parangón de hazañas, y el ascético, que le condena como ejemplo de vanidad y desmesura terrenales" (Lida de Malkiel 173), en los textos medievales que narran su historia éste recibirá la muerte por traición, como un castigo impuesto directamente por Dios y por la Naturaleza por haberse atrevido a intentar sobrepasar su humanidad.

Pero no por esto es posible soslayar que para Alejandro, a la vez sabio y clérigo que caballero y guerrero, el mundo no es sólo una sucesión de aventuras, prodigios y hechos gloriosos, sino en una secuencia de incógnitas y retos que deben develarse. Así, el Alejandro del Medioevo ya no concibe el mundo sólo como un vasto territorio de conquista, ni un espacio de prestigios, sino como una oportunidad de conocimiento. El móvil que lo impulsa ya no es únicamente el deseo de

gloria; al lado de este anhelo late el afán de descubrir cosas ocultas, de satisfacer la curiosidad que engendran los grandes misterios.

En su camino al Oriente, pareciera que Alejandro, más que para conquistar la India, dirige sus pasos hacia allá con el solo propósito de ver los modos de esa tierra: "Asmo d'ir veer India com'era assentada" (*Libro de Alexandre* 1946a). Además, aparece la importancia que tiene el ser el primero en descubrir cosas que parecen imposibles de conocer como dónde empiezan las fuentes del Nilo, o

> Asmava el buen omne atravessar la mar,
> que nunca pudo omne al cabo a fallar,
> buscar algunas gentes de otro semejar,
> de sossacar manera nueva de guerrear.
> Saber del sol dó naçe e lagua onde mana,
> el mar qué trahe forcia quando fier na montanna
> (*Libro de Alexandre* 2269-2270ab)

Poco a poco, así como en textos previos al Pseudo Calístenes la sed de conquista se había convertido en anhelo de gloria, éste va desembocando en un ansia de conocimiento que lo impulsa a meterse en una burbuja de cristal para:

> ... saber qué fazen los pescados
> cómo biven los chicos entre los más granados,
> (*Libro de Alexandre* 2306ab)

o

> Mandó que lo dexassen quinze días folgar,
> las naves con tod esto pensassen de andar
> asás podrié en esto saber e mesurar,
> e meter en escripto los secretos del mar,
> (*Libro de Alexandre* c. 2309)

De regreso de su viaje a las Antípodas, el héroe se percata de que hay otro límite que aún lo desafía:

> Alixandre el bueno, potestad sin frontera,
> Asmo una cosa yendo por la carrera:
> Cómo aguisarié poyo o escalera
> Por veer tod el mundo cómo yazié o quál era
> (*Libro de Alexandre* c. 2496)

Es entonces cuando apresa a dos grifos para emprender la expedición aérea, que esta vez sí tiene éxito:

> Tanto pudo el rey a las nuves pujar
> veyé montes e valles de vus de sí estar.
> Veyé entrar los ríos todos en alta mar,
> [...]
> Veyé en quáles puertos son angostos los mares
> veyé grandes peligros en muchos de lugares
> [...]
> Mesuró toda África cóm yazié assentada,
> por quál parte serié más rafez la entrada
> (*Libro de Alexandre* 2504-2506ab)

Es verdad que Alejandro paga el precio de su atrevimiento con una muerte indigna.[2] Pero el maravilloso intento por sobrepasar los límites de la humanidad queda ahí. Alejandro muere en medio de dolores, pues no puede vencer la voluntad de Dios ni los celos de Naturaleza; sin

[2] Sobre la desmesura de Alejandro y su afán de conocimiento puede verse mi artículo "Alejandro y el pecado de la búsqueda del conocimiento", en *El héroe entre el mito y la historia*, Eds. Federico Navarrete y Guilhem Olivier. México: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2000. 123-134.

embargo, por un momento el *Libro de Alexandre* se niega a condenar, él también, la desmesura de Alejandro y ve con pena cómo el más grande héroe ha caído y reserva para él el postrer galardón: el de la vida eterna que otorgan el buen nombre y la fama:

> Si murieron las carnes que lo han por natura,
> non murió el buen preçio que y encara dura
> (*Libro de Alexandre* 2668ab)

Digno reconocimiento. Alejandro había abierto la ruta para el descubrimiento de los secretos de la Tierra, y por el camino se ha encontrado de frente con lo maravilloso. Pues, una vez abandonados los territorios conocidos, sólo se pueden encontrar pueblos, seres, lugares que no se encuadran dentro de los márgenes de lo que el hombre considera cotidiano. A pesar de esto, dentro de la perspectiva medieval coexisten conceptos muy diferentes sobre la creación y la población del mundo. Se puede decir que un sistema nunca excluye a otro, aunque se encuentren en total desacuerdo. Así, lo maravilloso y lo real forman parte del mismo universo. Pueden ocupar distintos lugares en la Tierra, pero se hallan en el mismo plano de existencia: el sur para los monstruos, el norte para el hombre, la montaña para los prodigios, el valle para la vida común, etc.; pero todo dentro del mismo cosmos. Tal vez sea difícil entender actualmente la firme estructura de correspondencias que se establecía entre ambos mundos —el real y el de lo maravilloso—, sin caer en la tentación de considerar a uno u otro como fuera de lo existente, o sin atribuirle a alguno de los dos una auténtica supremacía sobre el otro, pero es necesario hacerlo para comprender hasta qué punto lo maravilloso es una explicación para el funcionamiento del mundo y una violación de sus leyes.

Ahora bien, para que el equilibrio pueda subsistir es necesario que haya fronteras entre todos los mundos, y, la mayor parte de las veces, estos límites son espaciales. En efecto, el universo permitía la libre convivencia de la maravilla y lo real, pero lo hacía de manera que ambos

mundos se mezclaban lo menos posible. En la literatura, para las maravillas estaban reservadas las orillas del mundo. Lo mismo las islas —hogar de hadas, brujas o gigantes felones— que las zonas tórridas —vivero por excelencia de las razas híbridas y los animales más exóticos— eran los extremos del mundo. Para un universo concéntrico como el medieval, lo más alejado del centro era lo menos humano. La cotidianidad y los lugares de la existencia humana eran los parámetros, y se iba relegando para los límites todo aquello que sucedía por excepción o fuera de sus dominios. Así, el castillo, el pueblo, la casa eran el centro y éste se encontraba rodeado de vastos espacios que no compartían la misma distribución, ni siquiera la misma concepción del mundo. Apenas a unos pasos de donde se desarrollaba la vida normal —se sembraba, guerreaba, acudía a la iglesia— estaba el bosque, y éste ya albergaba maravillas sin fin. Mientras que los hombres vivían en los valles, en las cimas de las montañas habitaban los gigantes, los oráculos y los dragones. Igualmente el hombre podía residir en las playas, en las orillas del mar, a veces mirando directamente hacia él; pero más allá de donde la Tierra terminaba se extendía un espacio desconocido que sólo podía ser habitación de los prodigios más exóticos.

Es así como se puede ver funcionar a una de las categorías de lo maravilloso: lo exótico.[3] En un mundo lejano y extraño, la naturaleza no necesariamente funciona igual que en casa; las leyes que manejan el mundo sólo son cotidianas en el territorio donde operan. Con lo exótico se establece con facilidad la noción de alteridad que requiere lo maravilloso para existir. Y, aunque la mayor parte de las veces lo exótico es, ante todo, artificio y descripción, también obra como un detonador de prodigios "cuyo arte es alterar la realidad generalmente monótona y pacífica y prestarle algo de placer o de angustia" (Morales 21).

La descripción de lugares lejanos y razas y costumbres extrañas actuó como un barniz que abrillantó la suntuosidad que el Occidente

[3] Para una descripción más amplia de las distintas categorías de lo maravilloso, véase Ana María Morales, *Las categorías de lo maravilloso medieval*.

medieval siempre consideró propio de Oriente y cumplió con su papel de capturar la imaginación del lector y dirigirla a las posibles delicias que aguardan en un lugar que aún es poco conocido, pero que existe apenas más allá del horizonte. Este rasgo es muy importante para comprender por qué la lejanía siempre propició el deseo de traspasar sus límites. Lo exótico está basado no únicamente en el desconocimiento de la realidad que le da origen, sino también en un carácter de completa posibilidad de existencia que permite, literalmente, ensanchar no sólo el mundo, sino su concepción misma.

La mezcla dada por elementos naturales y otros que podrían considerarse sobrenaturales por parte de un recién llegado a esas tierras lejanas no es escandalosa ni mucho menos, cualquier hecho sobrenatural que se manifiesta en un lugar del que no se conocen las reglas de lo normal no puede considerarse transgresor. En los textos este tipo de manifestaciones se halla codificado como natural para los habitantes de ese lugar, por ello aparece la posibilidad de enunciar un sistema alternativo de leyes que rigen en ese espacio. Así, sigo creyendo que el asombro provocado por lo maravilloso exótico surge de la falta de familiaridad que tenemos con la realidad que le da origen, ya que los elementos exóticos no pueden ser vistos sin sentir la falta de contacto que existe para una entidad textual que codifica como ajena la realidad presenciada, pero no inquieta en modo alguno la validez de un sistema previo de reglas de naturaleza.

Posiblemente las dos fronteras más importantes que tuvo el Occidente medieval, y por consiguiente su imaginario, son el Oriente y Finesterre, en el otro extremo. En uno de ellos pueden aguardar las maravillas orientales: los autómatas, las razas monstruosas, los animales híbridos, los palacios de lujo sin par, las ciudades de piedras preciosas situadas en reinos cuyos nombres reales sólo sirven para estimular la imaginación, no para situarlas en un espacio real.[4] En el opuesto está

[4] Pienso, por ejemplo, en el papel que desempeñan ciudades como Constantinopla o Damasco, cuya mención "para el siglo XII puede connotar el Otro Mundo" (Patch 259).

esperando el ensueño celta: países a los que la niebla puede hacer desaparecer, castillos de cristal o de luz que albergan a esos seres deliciosos y feroces que son las hadas. Rodeados de bosques tenebrosos, poblados de bestias terribles y animales encantados, de gigantes y enanos, con fuentes capaces de hervir sin calentarse o ríos que separan el tiempo real de otro, libre de las reglas naturales.[5]

A su vez, en un eje vertical, el hombre ocupa el centro también, incapaz de imaginar las alturas donde habitan los seres cercanos a la divinidad; atiende pacientemente sus mensajes, la mayor parte de la veces entregados por presagios que adivina en cada alteración astral.[6] Pero no es necesario llegar tan lejos, sólo se necesita una montaña lo

[5] A pesar de que son numerosos, uno de los ejemplos más dramáticos de esta autonomía del tiempo feérico está en *Guingamor*, uno de los *lais* bretones. El protagonista, que ha permanecido tres días con su amante hada, desea regresar a su tierra para despedirse de sus seres queridos antes de volver con su amiga. A regañadientes el hada lo deja partir, no sin antes advertirle que no debe comer nada del otro lado del río que separa su reino feérico del resto de la tierra. El caballero regresa a su propio país solo para constatar que fuera del reino de su amiga en verdad han trascurrido trescientos años y nadie de quienes lo conocieron sobrevive.

> Guingamor pensó en quedarse solo dos días y marcharse al tercero, pues quería encontrar al perro y al jabalí y explicar a su tío la aventura que había vivido; luego volvería con su amada.
>
> Todo ocurrió de otro modo, pues se quedó allí trescientos años [...]
>
> —Amigo [...] habéis pasado aquí trescientos años. Han muerto vuestro tío y los de su corte, ya no tenéis amigos ni parientes [...]
>
> —Señora —le contestó—, no puedo creer que sean verdad vuestras palabras (54-55).

El héroe, abrumado, olvida la prohibición de comer en el mundo real y muerde unas manzanas: "En el momento en que las hubo probado se encontró abatido y envejecido, su cuerpo estaba tan débil que por poco se cae del caballo" (56). El peso de los trescientos años transcurridos en el país feérico es el que ha caído sobre él. En este caso encontramos un ejemplo perfecto de cómo las leyes del mundo feérico son absolutamente autónomas, pero cómo no funcionan fuera de su cosmos.

[6] Dice Rousset: "Le sens du merveilleux —c'est-à-dire la capacité de reconnaître dans les phénomènes naturels des signes annonciateurs, de deviner derrière les événements une causalité supérieure, de traduire en langage religieux une manifestation extraordinaire—

suficientemente alta para que aparezcan dragones o gigantes, bárbaros y lúbricos, ansiosos siempre de saciarse con los hombres que sólo pueden custodiar los límites de sus ciudades y temen al territorio desconocido que se extiende más allá del suyo.

Y si miráramos hacia abajo sería aún más terrible debido a que el inframundo se haya densamente poblado por maravillas de todas las valencias posibles. Las variedades de monstruos que la Tierra alberga sobrepasan los temores del hombre. Pero hay que notar que en la literatura medieval no sucede como en la del siglo XIX, y si una tumba se abre no siempre da paso a un demonio o un vampiro, y si sale una mano negra e independiente del cuerpo no es un muerto que regresa; en ocasiones sólo son las cerraduras de un lugar aventuroso donde los valientes pueden ganar la gloria o perder el alma.[7] Y eso sin hablar del interior de las montañas, que se abren como una tentación mortal o un lugar de peligros sin fin.[8]

est caractéristique de la mentalité et de la sensibilité communes à l'époque féodale. Les signes dans le ciel, les prodiges, les monstres, les visions, les miracles, tout cela témoigne en faveur d'un sens du merveilleux dont le chroniqueur et le poète se font les interprètes dociles" (25) y "Le médiévaliste, occupé à lire des *Annales* ou une chronique féodales, fait bientôt cette constatation: l'année (ou les mois) qui précède un événement important et le plus souvent dramatique —incendie, guerre, peste, famine— est marquée par des manifestations cosmiques, signes dans le ciel regardés comme des catastrophes au des menaces. Le chroniqueur ou l'annaliste, par la simple juxtaposition des événements, établit nettement la relation de cause à effet qu'il croit discerner" (26).

[7] Véase, por ejemplo, el caso de Gauvain en *El cementerio peligroso* (analizado más adelante), donde quien sale de la tumba es una hermosa doncella que está presa ahí. Por su parte, en la primera continuación del *Cuento del Grial*, de nuevo Gauvain debe enfrentar el temor experimentado al entrar a una capilla para resguardarse de la tormenta, donde aparezca de repente "una mano negra y asquerosa que le llenó de asombro [...]. Luego una voz empezó a gemir con tanta fuerza que toda la capilla se puso a temblar. El caballo resopló y se encabritó de tal modo que estuvo a punto de derribar a mi señor Gauvain. Éste levantó la mano derecha y se santiguó" (*Primera continuación* 266). Gauvain está a punto de conocer de las maravillas del Grial.

[8] En *Yonec*, de Marie de France, la dama acude a buscar a su amante hada que ha sido herido por su celoso esposo. Entra por una hendidura a la montaña y sale a un país delicioso,

Empero, a pesar de que cada accidente geográfico puede ser un pretexto para un límite, la gran frontera que tiene el hombre es la muerte, y por ello es otro de los campos fértiles para el florecimiento de las maravillas, ya que si la vida aparece como el período de lo real, la muerte es el de lo maravilloso. Este límite natural de la vida humana se ha rodeado de múltiples creencias y miedos que posibilitan que la imaginación se desborde en la creación de explicaciones y esperanzas de que el final no sea tan tajante como parece. Imaginar el más allá de la muerte y sus mundos es y ha sido una de las ocupaciones favoritas de los seres humanos. Y es, además, un territorio privilegiado para que la función compensatoria de lo maravilloso se manifieste. Los paraísos prometidos que justifican el hambre, la desolación y el aburrimiento que se sufren cada día y los infiernos amenazantes que castigan el gozo, la felicidad o la saciedad vividos día a día nivelan las diferencias evidentes que hay entre todos y plantean la única posibilidad de creer en la intrínseca igualdad que se supone hay entre los hombres.

En muy distintas tradiciones son comunes los relatos sobre un Ultramundo donde existen deleites y peligros, tales que hacen de cada acción que se realiza allí una aventura. Desde luego, el tema no es nuevo ni desconocido. Como lo prueba H.R. Patch, en ese hermoso libro que es *El otro mundo en la literatura medieval*, la presencia de un universo sobrenatural y maravilloso más allá del nuestro, accesible e inaccesible a la vez, es tan vieja como la humanidad y esa tierra puede presentar tantas formas como se deseen identificar.

La frontera entre la vida y la muerte resulta tan rica para crear imágenes de maravilloso porque no hay manera conocida de traspasarla. Sus misterios permanecen inaccesibles para todos, y no hay forma de que se reduzcan las posibilidades de lo que se puede encontrar "más allá". Pero no se trata sólo de la creación de un espacio destinado a

"una bellísima pradera" (255) que la lleva a un castillo hermoso y rico donde encuentra una sucesión de lechos con gente durmiendo. El lugar, sin embargo, es peligroso para la dama, a quien su amigo le pide que lo abandone.

albergar una parte nuestra que se resiste a desaparecer del todo. Lo maravilloso, libre de toda información que pueda obligarlo a ir por una dirección específica, se abocó a construir tantas versiones de Ultratumba como es posible imaginar y las pobló con los seres, fenómenos y objetos más imposibles que se pueda concebir. Bestias de pesadilla y animales deliciosos, ríos de fuego, de leche o de olvido, lluvias de bronce o de miel, cadenas malditas, varitas mágicas o esferas luminosas, paraísos cristianos y paganos, juntos o separados.[9] Justo a la entrada del Infierno, en la frontera entre la vida, la muerte y el sueño, hay "un árbol frondoso, muy viejo, deforme y enmohecido, de cuyas hojas colgaban los sueños, los fantasmas y las pesadillas" (*Libro de Eneas* 95), pero en el Valhalla hay un "jabalí que se llama Saehrímnir. Cada día lo hierven y al atardecer está entero" (Sturluson 67) y una chiva de cuyas "ubres sale tanta cerveza que llena cada día un tonel" (69).

Los muros del Paraíso se divisan como "una muralla que se alza hasta las nubes. No tenía ni almenas, ni voladizo, ni barbacano, ni atalaya alguna. Por la luz deslumbradora de esa muralla, más blanca que todas las nieves, ninguno de los viajeros puede distinguir con qué materia está edificada realmente. El rey soberano fue su arquitecto"

[9] Sobre la coexistencia completa de dos visiones de Ultratumba que hubieran podido resultar mutuamente excluyentes resulta muy iluminador el ejemplo que analiza Claude Lecouteux en *Fantasmas y aparecido en la Edad Media*. En el *Cantar segundo de Helgi el matador de Húnding*, el guerrero muere y llega al Valhalla, pero ante la perspectiva de pasar la eternidad sin Sigrun, su mujer, el héroe escoge volver a su tumba para esperarla ahí: "Se hizo un túmulo para Helgi. Pero cuando él llegó al Valhalla, Odín lo invitó a regir todas las cosas junto con él" (224), apenas después se ve a Helgi cabalgando de regreso al túmulo, no vivo, sino muerto: "'¿Engaño es esto que ahora contemplo / o la hora final —cabalgan los muertos, / que vais con las lanzas picando caballos— / o príncipes sois devueltos al mundo?'. Helgi dijo: 'Engaño ninguno ahora contemplas / ni el mundo acaba —aunque sí que nos ves / que vamos con lanzas picando caballos— ni príncipes somos devueltos al mundo'" (225). Avisada Sigrun de la vuelta de Helgi a su túmulo se dirige feliz a dormir en sus brazos "quiero en tus brazos, señor, dormir, / igual que lo haría si el rey viviese" (226). Como puede verse, no son sólo dos visiones diferentes, se trata de dos concepciones de ultratumba que descansan en sistemas de creencias disímbolas (*cf*. Lecouteux 161-162).

(Benedeit 56). Y hay un gran contraste con la capital del Infierno, cuyos "muros eran todos de hierro y corría a su alrededor un río ardiente" (*Libro de Eneas* 100) o donde "fuego y llamas echa el infierno, y palos candentes y cuchillas, y pez y azufre, que salen disparados hasta las nubes y recogen como suyo los demonios" (Benedeit 44). Así las cosas, pareciera que no hay manera de equivocarse, pero ¿qué pasa si el camino al Otro Reino es un puente fino como el filo de una espada, pero se llega a un país hermoso y cotidiano (Chrétien de Troyes, *El caballero de la espada* 69 y ss.)? ¿O si tras un recorrido en la penumbra se llega a una puerta de metal, límite entre lo prohibido y lo permitido, y de ahí se ve otra puerta más hermosa "donde se reflejaba la luz de los candiles que llevaban, iluminando la cueva entera como si toda ella fuese de cristal" (La Sale 22)? El país de Gorre y el paraíso de Sibila son dos facetas de una misma explicación, de que hay más allá. Y aquello que está más allá, que en el *Libro de Eneas* o el *Viaje de san Brandán* se muestra unívoco, en *El caballero de la carreta* o el *Paraíso de la reina Sibila* es ambiguamente delicioso y maligno.

La muerte, más que ningún otro, es un dominio donde se entrelazan lo visible y lo invisible, lo real y lo maravilloso. Inexplicable, pues sus secretos no se develan, al menos no de una manera que satisfaga eficientemente la razón. Y, tal vez, en esa necesidad de justificaciones racionales resida otro de los límites que la realidad le plantea a lo maravilloso: un "más allá" de las explicaciones razonables, un más allá de lo que puede ser explicado apelando al funcionamiento básico de las leyes naturales comprobables por los sentidos.

Si esto es cierto, lo maravilloso es aquello que está más allá de una explicación razonable dentro de las leyes de naturaleza. Lo maravilloso se sitúa más allá de lo que puede ser explicado racionalmente, más allá de los límites que la razón puede establecerse a sí misma. Y esto implica entrar de lleno en el terreno más delicado en cuanto al funcionamiento de lo maravilloso medieval, ya que lo razonable sí depende del horizonte de expectativas y de la perspectiva desde la cual se decide si un fenómeno descrito en un texto es o no razonable.

Debemos entender también que lo que a nosotros nos parece maravilloso no necesariamente pudo ser considerado como tal en una época diferente. Lo maravilloso medieval no altera la coherencia de las leyes del texto en el que aparece, pero nos plantea, a los lectores modernos, la posibilidad de una nueva desazón provocada por la fusión generada entre lo cotidiano y lo maravilloso, que no irrumpe con violencia, sino que aparece con naturalidad; fusión que puede ser inquietantemente perfecta en muchos textos. Lo maravilloso en el Medioevo no es un mundo paralelo, sino convergente con la realidad, que no deja de ser admirable por no turbarla y no poner en conflicto sus leyes, pero, como dice Le Goff, "le merveilleux trouble le moins possible la régularité quotidienne et pourtant, c'est peut-être de qu'il y a de plus inquiétant dans ce merveilleux médiéval, le fait justement que l'on ne s'interroge pas sur sa présence sans couture au sein du quotidien" (26). Pero, a pesar de esta característica, tal vez sea necesario matizar un poco la falta de sorpresa provocada por la presencia de un elemento maravilloso en un texto.

Ya en otro lugar he expresado que lo maravilloso medieval es una forma de alteridad que confraterniza libremente con la cotidianidad dentro del texto, pero no altera el funcionamiento esencial de las leyes de realidad vigentes intratextualmente, pues, aunque sus manifestaciones no pertenezcan a lo que sucede todos los días —de ser así perdería toda capacidad de producir admiración o suscitar deslumbramiento— y su presencia en el mundo real conlleva la conciencia de estar ante un fenómeno raro —por las oportunidades que hay de presenciarlo—, no se codifican como manifestaciones hechizas, ilusorias, inexistentes o falsas (*cf*. Morales 8).

Esto no deja de plantear ciertos límites que debe enfrentar lo maravilloso para conseguir que sea verdad que su presencia no inquiete la realidad cotidiana del texto. Se trata de límites siempre existentes entre lo real y lo imaginario, entre lo que es y lo que sólo parece ser. Lo mismo entre verdad y mentira que entre lo razonable y lo irracional y entre verosimilitudes. En las literaturas de lo irreal estos límites están presen-

tes siempre, líneas fronterizas que en muchas ocasiones sirven para identificar a cada discurso.[10] Sin embargo, hablar de límites en relación con lo maravilloso medieval no es adentrarse en un territorio donde las manifestaciones tengan que ser fronterizas para ubicarse en su campo; es aceptar que en la mayor parte de los textos el concepto de realidad existente es diferente del nuestro y que es más propio hablar de la coexistencia de mundos, codificados como paralelos o alternativos, que de uno solo en el que la presencia de cualquier manifestación que no responde a las expectativas de funcionamiento del mundo escandaliza a la razón y pone en entredicho las leyes que gobiernan la realidad y la naturaleza.

En la literatura medieval, más que en otras, se corre el peligro de hablar de lo sobrenatural como si fuera sinónimo de maravilloso.[11] Pero hablar de sobrenatural implicaría abrir demasiado los significados hacia el campo de los sistemas de creencias; sin embargo, es cierto que la mayor parte de los elementos temáticos que podemos calificar de maravillosos descansa en fenómenos considerarados sobrenaturales, justificados en la medida en que parecen violentar el funcionamiento del mundo tal cual lo percibimos. Ahora bien, lo maravilloso es un concepto literario y en literatura siempre hay convenciones de realismo que responden a una típica relación existente en la realidad extratextual; realidad regulada y sostenida por causas las más de las veces aceptadas por evidentes. Acercarse a textos escritos en una época en la cual las nociones de funcionamiento de la realidad eran diferentes de las nuestras hace necesario atender lo mejor posible la recepción que tiene la maravilla en el contexto en que aparece. De otra manera caeríamos en el error de considerar lo maravilloso, de acuerdo con nuestro propio

[10] Ésta podría ser la idea sostén de lo fantástico como el discurso que ocupa justamente esa línea divisoria entre lo que es y no es, entre lo aparente y lo fáctico.

[11] Ésta es la actitud más común entre los estudiosos de literatura medieval. Puede verse, por ejemplo, *Le Rôle du surnaturel dans le chanson de geste* (Genève: Slatkine Reprints, 1974), de Adolphe-Jacques Dickman, donde no hay probabilidad de errar sobre la naturaleza de los fenómenos estudiados, ya que lo son todos aquellos que no responden a la realidad tal como podemos percibirla.

concepto, como natural y sobrenatural, manifestaciones que en su momento podían ser integradas a la realidad natural sin ningún condicionamiento de existencia.

En otro texto, la maravilla se codifica como tal, cuando provoca una reacción determinada en los personajes que la contemplan. Por más que se haya insistido en que lo maravilloso medieval no provoca sorpresa, hay que matizar esta declaración. Me parece que lo que no provoca es el extrañamiento de un sistema de leyes que debería estar funcionando y que repentinamente pierde vigencia, y no provoca reacciones de incredulidad sobre la existencia de la realidad, tal y como la conocemos; también es cierto que casi nunca provoca crisis de razón que obliguen a los personajes a dudar de si son capaces de percibir el mundo tal como es. Pero esto no quiere decir que la aparición de un elemento maravilloso no provoque admiración, sorpresa, muchas veces incredulidad e incluso dudas sobre su existencia, ni implica que no sea capaz incluso de hacer pensar, al personaje que lo contempla, que está viviendo un sueño o imagina su presencia.

En *El cementerio peligroso*, *roman* artúrico del siglo XIII, Gauvain, el sobrino del rey Arturo y principal caballero de su corte, se encuentra sentado en una rica tumba cuando nota que la lápida se levanta:

> Y la lápida se levantó tanto que sus pies se elevaron del suelo. Va a buscar otro asiento pues nada le gusta aquél. No hubo andado cuatro pasos, cuando la tumba se abrió completamente y pudo ver al descubierto a una doncella que yacía allí dentro. La doncella se levantó sin dejar de mirar a mi señor Gauvain que alzó su mano derecha para santiguarse cabeza y rostro. Y sin embargo, desde que nació y supo reconocer belleza, no había visto a nadie tan hermoso. Iba ricamente vestida con dos sedas unidas por la mitad, una verde y la otra roja.
>
> —Gauvain —le dice—, mucho me sorprende que tengáis miedo de mí.
>
> —Doncella, estoy viendo algo que jamás había visto. No es digno de sorpresa que esté un poco aturdido. No hay caballero tan valiente en la corte del rey Arturo que se sintiera seguro si os hubiera encontrado así.

Gauvain ciertamente no duda de la presencia de la doncella, ni se le ocurre que deba revisar su sistema lógico para saber si ella está o no ahí o si su presencia violenta las leyes naturales tal y como Gauvain parece conocer,[12] pero sí hay una reacción de sorpresa y de miedo: "estoy viendo algo que jamás había visto"; una reacción abierta de desconcierto ante lo nunca visto, ante lo inesperado, ante un fenómeno que no puede considerarse, desde ninguna perspectiva intra o extratextual, que entre dentro de los márgenes de la realidad cotidiana que concibe el personaje. Y el personaje obra en consecuencia, se apresura a santiguarse, a colocarse en un sistema de reglas de naturaleza que admite que lo sucedido es cierto, y, por lo tanto, es necesario reaccionar con el mismo código.

En *El bello desconocido*, otro *roman* artúrico, el protagonista vive una extraña aventura que lo lleva a un reino feérico y a establecer una relación amorosa con una hada y vivir en su delicioso mundo: la Isla de Oro. Tras algunas peripecias, el héroe debe regresar a su propio mundo a participar en un torneo, la amiga del caballero se opone a su a partida, amenazándolo con retirarle su amor si va, pero él insiste y se acuesta con la idea de partir a la mañana siguiente. Sin embargo,

> cuando Guinglain se despierta por la mañana, mucho se sorprende de lo que ve, pues estaba acostado en un bosque. Junto a él encuentra su arnés, la cabeza apoyada en el escudo, y delante de él ve su caballo atado. Ve a Robert a sus pies que sujetaba por el freno al rocín y bajo su cabeza había un madero [...] Ambos se acaban de ver y se han quedado maravillados. Guinglain comprende que ha ocurrido un prodigio. Se miran y Guinglain dice:
>
> —Robert, ¿tú que piensas? ¿Hemos dormido aquí esta noche? Ayer me acosté con mi amiga con grandes honores y ahora me encuentro en un bosque, aturdido y perdido. Y tú, ¿viniste aquí ayer noche?

[12] No existe, de hecho, marca textual que justifique alguna duda sobre la naturalidad con que se acepta el hecho de que las doncellas yacientes en tumbas se levanten a media noche para platicar con los caballeros que pasan por ahí.

> —En modo alguno. Ayer me dormí en mi lecho y ahora me encuentro aquí (83).

Éste es uno de los episodios más interesantes que podemos encontrar, respecto a la reacción ante la maravilla. Aquí el fenómeno sobrenatural no únicamente sorprende, sino que obliga a Guinglain a dudar de si su percepción o memoria son correctas. Por un momento es más fácil dudar de la propia razón que de la sorprendente realidad. Sin embargo, la explicación llega rápidamente:

> —Robert, ¡qué terrible destino! Mal me ha conservado mi amiga. Ayer noche me dijo que la perdería si iba al torneo. La he perdido por mi locura [...]
>
> Y Robert dice a su señor:
>
> —Señor, nada podemos hacer. Vayamos a nuestro asunto, grandes bienes nos puede traer. No hay que desesperar (83-84).

Y la naturalidad con que el personaje acepta la existencia de los poderes de la hada —que le han permitido expulsarlo de su lado— da cuenta de la clara diferencia que puede encontrarse entre fantástico y maravilloso. Queda de manifiesto, sin embargo, que la hada ha expulsado por completo de su reino al caballero, que es sólo porque éste se encuentra ya en su propio mundo cotidiano, donde la causalidad funciona de la manera en que estamos acostumbrados (una persona se acuesta en un lugar y no se mueve durante la noche, por ende despertará en el mismo sitio donde se acostó), que reconoce que le ha sucedido un prodigio. La explicación que después se le da al fenómeno —los poderes de la hada— es sobrenatural, pero no interfiere con la coherencia del mundo del personaje.

Dentro del código de verosimilitud del *roman*,[13] los poderes de las hadas son algo que permite que la acción se desarrolle de manera deter-

[13] En un caso como éste no es posible hablar de verosimilitud absoluta, sino que es necesario considerar una verosimilitud genérica. El concepto, que se ha rescatado para lo fan-

minada,[14] pero el que Guinglain despierte en pleno bosque le provoca dudas sobre la naturaleza de lo sucedido porque antes de que la hada le entregara su amor lo había hecho pasar por pruebas que incluían las alucinaciones. La primera noche que el héroe pasa en el castillo de la doncella, ésta le pide que no intente verla durante la noche, pero él no hace caso y se levanta de su lecho para acudir a su lado. Al intentar entrar a la habitación de la doncella, se encuentra de repente con que el suelo, firme segundos antes bajo sus pies, se transforma en un precario tablón que apenas lo mantiene a salvo de un río de aguas turbulentas:

> Mira abajo el agua que hace tambalear el tablón de modo que no se puede tener en pie. Le parece que se va a caer. Tiene que sujetarse con las manos y el resto del cuerpo le cuelga hacia abajo. No me sorprende que tenga pavor: ve bajo él el agua turbulenta y los brazos se le van debilitando. Ahora mismo cree perder la vida. Grita lo más alto que puede:
>
> —Señor, ¡ayudadme! ¡Por Dios! ¡Buena y noble gente, socorredme! ¡Me voy a ahogar! Estoy colgado de un tablón y ya no puedo aguantar más. ¡Señor no me dejes morir aquí!
>
> Al oír aquel ruido, se levantan todos los sirvientes del palacio. Encienden candelas y cirios y encuentran a Guinglain colgado de la percha de un gavilán. Tenía miedo de ahogarse. Se sujetaba de la percha con las manos y el resto del cuerpo le colgaba hacia abajo. En cuanto vio a los sirvientes, desapareció el encantamiento [... Guinglain] no puede repo-

tástico desde la obra de J.Ch. Gottsched (*cf*. Reiz de Rivarola 150 y ss.), empero está en la mayor parte de las *ars* poéticas o narrativas y puede tener su origen en la misma *Poética* de Aristóteles, cuando establece una diferencia clave entre tragedia y épica: "en las tragedias es menester hacer uso de lo maravilloso, pero en la epopeya es posible, en este aspecto, llegar hasta lo irracional mismo, que es una de las principales causas de lo maravilloso; porque no se tiene ante los mismos ojos al personaje que actúa [...] lo maravilloso es agradable; una prueba de ello es que todos los hombres, cuando narran algo, añaden lo que pueden de su cosecha con la intención precisamente de producir agrado" (147).

[14] De hecho los poderes feéricos casi nunca son puestos en entredicho, pues pertenecen a lo maravilloso puro.

> sar. Sabed que estaba muy agitado, pues se había agotado mucho. Se acuerda del amor de la dama y luego mira a su habitación.
>
> —¡Ay, Dios! —dice, ¿qué he visto? ¿Qué me ha ocurrido? Creo que ha sido fantasmagoría. Sé perfectamente que dentro está mi amiga y ella me hace soportar este mal, ¿por qué no voy a hablar con ella? Si debo perder la vida, no debería continuar en la angustia sin verla donde la sé. ¿Por qué no voy entonces, desdichado, miserable? Hace un momento lo había decidido, y he vuelto completamente avergonzado. Pero muy pérfido soy cuando digo que lo que vi fue un sueño. No debo dejar de ir e intentar hablar con ella. Así no puedo seguir.
>
> Tiene grandes deseos de ir y mira mucho la habitación. Amor le concede tal coraje que decide ir. Cuando ve dormir a los criados, en seguida se levanta del lecho y se va directo a la habitación. De pronto le pareció sostener todos los arcos de la sala. Muy temible es su amiga. Sostiene tal gran peso que siente un dolor terrible y cree que se le rompen todos los huesos. Por poco no se le parte el corazón. Grita para que le vengan a ayudar [...]
>
> Los sirvientes encienden cirios y encuentran a Guinglain enloquecido con la almohada sobre el cuello. No le ocurría nada más. No le ocurría nada más [...] Se va cabizbajo y se acuesta, completamente desconcertado y aturdido por la vergüenza [...]
>
> —¡Ay, desdichado! ¡Qué suceso tan terrible! Bien veo que la habitación no está cerrada y sin embargo no puedo entrar. En este palacio debe haber un encantamiento (71-72).

Incapaz de negar sus sentidos, el personaje, que primero recurre a dudar de la naturaleza de lo sucedido ("creo que ha sido fantasmagoría"), termina por aceptar lo que le ha acontecido como un hecho existente y procede a explicarlo mediante un sistema alternativo de funcionamiento de realidad, donde caben con naturalidad los encantamientos ("en este palacio debe haber un encantamiento"). Así, lo maravilloso, en este caso el relato de un hecho sobrenatural, sí turba la realidad cotidiana del personaje; lo que inquieta es la operatividad del

sistema de leyes naturales con las que descodifica el mundo en todas las otras circunstancias. Al hallarse sin ninguna posibilidad de explicar lo sucedido mediante esas leyes naturales cotidianas, la explicación que aparece es de carácter sobrenatural: el personaje permite que la realidad se ensanche para que pueda dar cobijo a esas otras causas, a esas leyes otras que rigen zonas del mundo que no son visitadas todos los días (el palacio de una hada). Pero lo que sigue es lo que podría ser una reducción de lo maravilloso (*cf*. Le Goff 21-23), y si se enfoca apropiadamente constituye una de las pruebas de cómo lo maravilloso sí puede turbar la realidad textual y por ello requiere de una explicación.

Cuando por fin la doncella acoge a Guinglain en su habitación y éste "se acuerda de la almohada y de la percha del gavilán, donde había tenido tanto miedo y se maravilla de que hubiera ocurrido" (75), no duda de calificarlo como "un prodigio", ya que "nunca le ocurrió a ningún hombre uno semejante" (75) y pregunta a su amiga si ha sido hechizado. Ella lo tranquiliza admitiéndolo y justificando su capacidad de hacerlo: "mi padre fue un rey muy rico, prudente y cortés. Nunca tuvo heredero, salvo yo. Me amó tanto de buena fe que me hizo aprender las siete artes: aritmética, geometría, nigromancia, astrología y todas las demás. Tanto me dediqué a ello que sé consultar al sol y la luna y hacer todos los encantamientos, y adivinar todo cuanto puede suceder en dos meses" (76).

La explicación, aun teniendo carácter sobrenatural, impide que lo maravilloso perturbe en demasía al personaje. Con ella se construye un código más natural que facilita a los personajes acomodarse a sistemas diferentes. Dejar el fenómeno como inexplicable —como podría ser sin la presencia de los poderes sobrenaturales de la dama— resultaría perturbador. Aquí es posible ver cómo lo maravilloso puro o feérico se va decantando hacia lo mágico, una forma de maravilloso justificado que ofrece para los fenómenos "un sistema de leyes en el que una causalidad oculta o diferente aparece" (Morales 14) y, por ello, resulta menos escandaloso para la razón que lo realmente feérico. Desde luego, al volverse hacia lo mágico, la desconfianza por la naturaleza de lo sucedido

no tarda en aparecer y Guinglain duda un momento sobre lo que ha pasado y la forma como llegó al bosque. Por un momento se da la desazón producida por un suceso inexplicable que ronda lo fantástico.[15]

Estamos en un terreno en el cual lo maravilloso es a la vez natural y sobrenatural, justificado y misterioso a la par. Dentro del texto, sus manifestaciones permiten construir adecuadamente las intrigas y adornar la narración y a los personajes. Pero creo que no estamos en presencia de un discurso ingenuo que trasmita creencias sin atender a su naturaleza, ni ante escritores que crean en las hadas (algo que nunca se puede asegurar, pero, al menos, no se encuentra codificado de esa

[15] Hay un caso similar que aparece en el *Yvain o el Caballero del león*, de Chrétien de Troyes: tras herir mortalmente a un caballero, Yvain, el protagonista del *roman*, lo persigue hasta su castillo. A punto de darle alcance, el héroe cae en una trampa y queda atrapado junto con el cadáver y debe esperar a que lleguen los hombres y familiares del muerto y lo ataquen; aparece entonces una doncella que le entrega un anillo diciéndole que lo volverá invisible y lo mantendrá a salvo. Efectivamente, cuando llegan los hombres del caballero muerto no pueden ver a Yvain y no son capaces de entender lo que pasa. Más tarde el cadáver empieza a sangrar (prueba, como dice el texto, de que el asesino estaba aún muy cerca) y todos manifiestan su pavor porque lo que está sucediendo es incomprensible y no debería suceder. Finalmente se desesperan de la siguiente manera: "¡Entre nosotros está el que lo mató, y no acertamos a verle! ¡Será un sortilegio diabólico!" (22). Por un momento, los personajes dudan de lo que sucede, y lo hacen porque el anillo no pertenece a su código de realidad cotidiana, como sí lo hacen la creencia de que un cadáver debe sangrar por la cercanía de su matador o el que existan los sortilegios (engaños del demonio). Por un momento el texto parece enunciar dos sistemas de reglas de realidad que son mutuamente excluyentes y que no permiten una convivencia pacífica; sin embargo, al acumular indicios (el monstruoso portero que custodia la entrada al reino, la fuente encantada, Brocelianda, la misma doncella que le entrega el anillo) y describir Chrétien a la dueña del anillo, la doncella Lunete, con absoluta naturalidad, este elemento, que parecía perturbador, deja de serlo para convertirse en un testimonio de que la frontera se ha traspasado y que el protagonista se halla en un mundo donde tales dones pertenecen a algunos elegidos, pero son parte del mundo. El fenómeno de la desaparición de Yvain está explicado por la causalidad feérica de que es poseedor de un artilugio capaz de engañar los sentidos. Aun así, no deja de ser inquietante que los habitantes de ese reino feérico no acierten a identificar la causa por la que no logran ver al caballero.

manera en los textos) lo mismo que en los demonios. Lo que ha sucedido es que lo maravilloso se ha codificado como "lo otro", como lo perteneciente a una tradición diferente (previa o sólo extranjera) que al entrar en contacto con el mundo cotidiano produce manifestaciones que admiran, asombran o maravillan.[16] Ahora bien, en la mayor parte de la literatura de ficción de la Edad Media, sobre todo en el *roman* o el *lai*, que son géneros que dependen de lo maravilloso para hilar su narración, presenciamos una construcción artificial que da cuenta de una serie de explicaciones que rebasan las concepciones modernas de racionalidad; pero no debemos olvidar que toda obra de ficción es una creación verbal, y no debe descuidarse que el código mismo de realismo no es sino eso, una convención aceptada que parece respetar intratextualmente las mismas reglas con que se mueve el mundo extratextual. La operación con la que lo maravilloso aparece en el *roman*, por ejemplo, es la inclusión de un fenómeno descrito como aislado, poco frecuente, asombroso dentro de un ambiente textual que se presenta como mimético, pero no es posible pensar que todos los registros, tanto los que contravienen nuestra posibilidad de reconocerlos como naturales como aquéllos que abiertamente se representan como sobrenaturales, sean descripciones pertenecientes al mismo nivel de significado de realidad. Pese a ello, sin embargo, no se puede soslayar que los límites que

[16] Es probable que, por ejemplo, el bagaje de relatos celtas que alimentan a la Materia de Bretaña fuera recogido por autores como Marie de France, Robert Wace o Chrétien de Troyes como material literario y extranjero. Tal vez de ahí la insistencia de Marie en enfatizar que ella está escribiendo sobre un texto previo, una tradición diferente, y cómo los sucesos que narra ya no suceden en el mundo: "se podía oír hace tiempo, e incluso con frecuencia ocurría, que ciertos hombres se convertían en lobos..." (*Bisclavret* 125), donde cuidadosamente se elude mencionar el presente; o bien, ver a Wace recorriendo el bosque de Brocelianda buscando las maravillas que los bretones cuentan y: "I saw the forest and I saw the land; I looked for marvels, but I did no find any" (*apud*. Kibler 67). Por su parte, la mayor parte de la obra de Chrétien minimiza lo maravilloso evitando nombrar o calificar algo como encantado o perteneciente a la *féerie*, pero no por ello prescinde de los múltiples artilugios y seres feéricos.

separan a la realidad de la ficción han tendido a hacerse rígidos con el correr del tiempo y que conforme se desentrañan las causas que provocan los fenómenos menos vistos hay menos posibilidades de encontrar maravillas puras.

La realidad es y será siempre una frontera para el conocimiento, un límite que expresamente codifica nuestras posibilidades y alcances. Enfrentar esos límites por medio de lo maravilloso representa una manera de traspasarlos y elucidar satisfactoriamente aquello que no podemos explicarnos. Finalmente, como ya lo han hecho Todorov y Le Goff antes que yo, se puede terminar con la famosa frase de Mabille:

> Au-delà de l'agrément, de la curiosité, de toutes les émotions que nous donnent les récits, les contes et les légendes, au-delà du besoin de se distraire, d'oublier, de se procurer des sensations agréables ou terrifiantes, le but réel du voyages merveilleux est, nous sommes déjà en mesure de le comprendre, l'exploration plus totale de la réalité universelle. (24)

Obras citadas

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Francisco de P. Samaranch. 3a. ed. Madrid: Aguilar, 1979.

BENEDEIT. *El viaje de San Brandán*. Ed. Marie José Lemarchad. Madrid: Siruela, 1983.

Cantar segundo de Helgi el matador de Húnding. En *Edda Mayor*. Ed. Luis Lerate. Madrid: Alianza Editorial, 1986. 215-227.

cementerio peligroso, El. Ed. Victoria Cirlot. Madrid: Siruela, 1984.

CHRÉTIEN DE TROYES. *El caballero del león*. Ed. Marie-José Lemarchand. Madrid: Siruela, 1984.

_____. *El caballero de la carreta*. Eds. Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual. Barcelona: Alianza Editorial, 1983.

GARCÍA GUAL, Carlos. Prólogo. A Pseudo Calístenes. 9-31.

Guingamor. En *Nueve lais bretones y La sombra de Jean Renart*. Introd. y trad. Isabel de Riquer. Madrid: Siruela, 1987. 45-57.

KIBLER, William W. "Brocéliande". En *The Arthurian Encyclopedia*. Ed. Norris J. Lacy. New York, Peter Bedrick Books, 1987. 67.

LA SALE, Antoine de. *El paraíso de la reina Sibila*. Ed. Marie-José Lemarchand. Madrid: Siruela, 1985.

LE GOFF, Jacques. "Le merveilleux dans l'Occident médiéval". En su libro: *L'Imaginaire médiéval*. Essais. 2a. ed. Paris: Galli-mard, 1991. 17-39.

LECOUTEUX, Claude. *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Trad. Plácido de Prada. Barcelona: Medievalia, 1999.

Libro de Alexandre. Ed. Jesús Cañas. Madrid: Cátedra, 1988.

libro d'Eneas, El. Introd., trad. y notas Esperanza Bermejo. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias, 1986.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La idea de la fama en la Edad Media castellana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

MABILLE, Pie-rre. *Le Miroir du mervei-lleux*. Paris: Minuit, 1962.

MARÍA DE FRANCIA. *Bisclavret* y *Yonec*. En su libro *Lais*. Ed. Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Editora Nacional, 1975. 123-143 y 203-237.

MORALES, Ana María. *Lo maravilloso medieval y sus categorías*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla—Centro de Ciencias del Lenguaje, 2000 (*Cuadernos de trabajo*, 43).

PATCH, Robert. *El otro mundo en la literatura medieval*. Trad. Jorge Hernández Campos. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Primera continuación o *Continuación Gauvain*. En *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus Continuaciones*. Eds. Martín e Isabel de Riquer. Madrid: Siruela, 1989. 169-278.

PSEUDO CALÍSTENES. *Vida y haza-ñas de Alejandro de Macedonia*. Trad., prol. y notas Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1988.

QUINTO CURCIO RUFO. *Historia de Alejandro Magno*. Versión y anotaciones Flor Robles Villafranca. Barcelona: Orbis, 1985.

RENAUT DE BEAUJEU. *El bello desconocido*. Ed. Victoria Cirlot. Madrid: Siruela, 1983.

STURLUSON, Snorri. *La alucinación de Gylfi*. Trad. y pról. Jorge Luis Borges y María Kodama. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

VAX, Louis. *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Taurus, 1980.

¿NEGACIÓN O RACIONALIZACIÓN? EL MUNDO MARAVILLOSO EN EL *CLARIBALTE*

María José Rodilla
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Claribalte (1519), obra caballeresca del cronista de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo, cumple con algunos tópicos de lo maravilloso y, al mismo tiempo, es original en el tratamiento de los mismos. Cuando asistimos al origen del Caballero de la Fortuna, también conocido como Don Félix, el Caballero de la Rosa o Claribalte, no se nos presenta un nacimiento misterioso, ni hay pruebas o señales determinantes del nombre o que más tarde posibiliten la anagnórisis,[1] como en el caso de Amadís y de los Palmerines. Sin embargo, no nace en circunstancias normales, pues los padres de don Félix son viejos, como los de otros caballeros, Roberto y Curial, de las dos obras anónimas *Roberto el Diablo* y *Curial* y *Güelfa*, respectivamente.

Don Félix es un caballero excepcional, cuya fuerza, hermosura y demás virtudes lo convierten en el elegido y en Espejo de los Caballeros Militares. Desde que se destaca en una batalla y es armado caballero por su tío, el rey Ardiano, está listo para ser un caballero andante, pero en el *Claribalte* no hay precisamente una búsqueda de aventuras, aunque sí de gloria. Un primer itinerario lo conduce a Inglaterra, donde empieza su carrera a la fama en torneos y duelo con cartas de desafío que cum-

[1] Éste es un rasgo característico del género, común, por ejemplo, a *Amadís*, *Palmerín de Olivia* y *Palmerín de Inglaterra*, como ha señalado y ejemplificado en los textos Lilia E.F. de Orduna (77).

plen todos los requisitos del código: "ofensa, reto, aceptación del reto (mediante una serie de fórmulas), lucha y sometimiento de hecho y palabra del vencido al vencedor" (Stefano 184). La carencia de aventuras no impide que el Caballero destaque en todos los hechos de armas en Inglaterra, aunque en el espacio real de la corte, que es donde se desarrollan los torneos, hay total ausencia de lo maravilloso.

Sin embargo, en una segunda trayectoria del héroe, esta vez en lucha contra una sucesión ilegítima al trono de Constantinopla, podemos rescatar unos cuantos elementos maravillosos que logran emparentar esta obra con los libros de caballerías, aunque parece haber una reacción un tanto ambigua contra lo que el crítico estructuralista del género caballeresco Curto Herrero ha llamado "planes de actuación", es decir, los instrumentos que se le imponen al caballero desde el exterior: el batel, los nigrománticos que dirigen sus acciones, la magia de los anillos o el espejo, aspectos propios de la materia artúrica. Por otra parte, hay cinco capítulos, desde el XLVIII, en el que se le aparece un anciano de barba blanca que lo encamina a un barco y a la morada de los nigrománticos, hasta la muerte del gigante de la Isla Prieta, en el LII, en los que el *Claribalte* deja de ser novela caballeresca, en el sentido en que lo entiende de Martín de Riquer,[2] y se convierte en libro de caballerías con abundancia de elementos maravillosos; pero, por otra parte, en el capítulo

[2] Esta clasificación ha sido entendida al revés por Avalle-Arce, quien ha dividido en tres partes el *Claribalte* y trata de enmarcar las dos primeras en las categorías de Riquer: "Si distinguimos, según ha dicho Martín de Riquer, entre libro de caballerías (de imaginación morigedada [*sic*]) y novela de caballerías (triunfo de la imaginación y lo maravilloso) que es la distinción que establece el idioma inglés entre novel y romance, se puede decir que esta primera parte del *Claribalte* es un libro de caballerías. La segunda parte (capítulos XLVIII y LXXIV), en cambio, cae de lleno en la categoría novela de caballerías" (108). Es justamente lo contrario: la primera parte, en la que el héroe se mueve en una geografía conocida, participa en desafíos y justas individuales y no hay mayores aventuras, se asemeja al *Tirant*, es decir, sería una *novela caballeresca*; la segunda parte, llena de elementos maravillosos, desde el XLVIII hasta el LII, entraría, con las reservas apuntadas arriba, en la categoría de libro de caballerías. Tampoco entiendo por qué el profesor Avalle-Arce cali-

L, don Félix agradece su ayuda a Dios y no a los magos, quienes según él se habrían movido por envidia de las artes de Crispia, una religiosa de la orden de Baco, amante del emperador y madre del hijo ilegítimo, Balderón; y este monólogo situaría a nuestra obra en una línea claramente anti-artúrica que reacciona contra lo maravilloso en los libros de caballerías; reacción que podría darse más bien por una suerte de arrepentimiento del autor para remediar el alejamiento de los propósitos anunciados en el prólogo: lecciones para los caballeros, avisos en trances de honra, hechos de armas y amorosos ejercicios, y, al mismo tiempo, es también el embrión de su acerba crítica contra el género caballeresco que desarrollará en su obra las *Quinquagenas de la nobleza de España*.[3]

fica de maravilloso el capítulo LXXIV, cuando que ahí simplemente se destaca la largueza y generosidad de don Félix, quien dispone las bodas de sus amigos y les anuncia la dote que tiene reservada para cada uno. En el mismo error incurre Cedomil Goîc cuando afirma: "Otra ambigüedad se desliza al mezclar el ámbito de lo caballeresco, provisto de la necesidad providencial y de la determinación fáctica, cuya efectividad se extiende a toda la novela y constituye su característica genérica dominante como 'libro de caballerías', con los elementos mágicos y maravillosos que se desarrollan ulterior y parcialmente, entre los capítulos XLVII y LII, que corresponden —en la distinción de Martín de Riquer— a la 'novela de caballerías'" (380). Es exactamente lo contrario porque para Riquer todos los elementos mágicos y maravillosos, presentes en la Materia de Bretaña y Artúrica, son los que han dado origen a los "libros de caballerías españoles", y la nueva modalidad que surge con el *Tirant* y en la que se rehuye la inverosimilitud es precisamente "novela caballeresca" porque son vidas noveladas de personajes reales. Véase su introducción: "Caballeros andantes y pendencieros y la novela caballeresca" a su edición de la traducción castellana del siglo XVI de *Tirante el Blanco* (xlx). Esta distinción ya la había planteado en *Caballeros andantes españoles*.

[3] Señalo solamente los apartados de la *Quinquagena I*, dedicados a la crítica caballeresca: 47-Contra la literatura caballeresca, 57-Más censuras a la literatura caballeresca, 106-Malas lecturas: el *Amadís*, 107-Contra el *Amadís*. Refranes de Castilla, 108- La familia del *Amadís*, 109-Mentiras de los libros de caballerías. Nápoles: el Pontano y Sannazaro, 132-El sabio Merlín y el libro de su *Baladro*, 137-Crítica de las *Sergas de Esplandián* (véase la edición que J.B. Avalle-Arce preparó como *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*).

Lo cierto es que en unos pocos capítulos, Oviedo sumerge a su héroe en un universo de *mirabilia*, un espacio y un tiempo encantados que se rigen por sus propias normas con todos los ingredientes posibles: magos de 200 años, objetos mágicos, talismanes, gigantes, naves fabulosas. Maravillas todas ellas a las que el elegido accede abandonando el mundo real y atravesando alguna frontera, en este caso, de agua. Don Félix se convierte en el instrumento de la lucha del bien contra el mal, de la magia blanca de los nigrománticos que contrarresta el efecto de la magia negra de Crispia.

Con los objetos mágicos, donados por los magos, puede dar muerte al gigante, el anti-héroe caballeresco, por excelencia, que aquí es el obstáculo principal para llegar hasta el emperador y también el símbolo del mal y de la injusticia.[4] Los magos además le instruyen sobre cómo debe vencerlo: no se le puede herir de punta.[5] A pesar de estos elementos repartidos en varios capítulos, el autor no quiere darle tanto peso a lo maravilloso y pretende demostrar, por boca de uno de los nigrománticos, que el caballero vence con el valor, la fuerza de su brazo y la espada que Dios le ha deparado, lo cual, de todos modos, sería maravilloso cristiano o sobrenatural, pues la maravilla —sacar la espada de la piedra— se manifiesta dentro del mundo real —en los torneos de Albania— pero se explica por la voluntad divina.

El tratamiento más original del *Claribalte* es, sin duda, el de los tópicos espaciales y temporales del dominio maravilloso. En un interesante artículo, cuyas ideas siguen los modelos estructurales de Lotman, Martín Morán ha considerado el espacio en las obras caballerescas como descronologizado, en el que "las distancias se anulan según la conveniencia del narrador y los lugares se conectan según los movi-

[4] Guido Mancini ha visto en la muerte del gigante una alegoría: "il gigante potrebbe significare la menzonga e il peccato e dalle ceneri della sua lingua ingannatrice nasce la verità limpida appunto como uno specchio" (399).

[5] Río Nogueras ha visto en esto un apartado llamado "la iniciación de los maestros" (108-109).

mientos del protagonista" (289); no es una lógica que se impone desde fuera, sino que depende enteramente de los actos del caballero. Para este investigador, los lugares no se sitúan espacialmente en perspectiva ni hay un tiempo que mida el paso de uno a otro; este principio de descronologización es lo que hace posible que los lugares se hagan tópicos y terminen por formar un código (*cf*. 289).

Según estos presupuestos, el tratamiento que el narrador del *Claribalte* hace del espacio es, a mi juicio, sumamente original porque no solamente cuando el héroe se desplaza por una geografía conocida, como sería la europea (Albania, Francia, Inglaterra, Italia), los lugares aparecen concatenados; por ejemplo, cuando desea convertirse en caballero de aventura, pasa por Francia para llegar a Inglaterra y allí descansa en la corte; si se desplaza de Oriente a Occidente siempre se detiene en su tierra: de Italia a Constantinopla va por Albania para hacer las exequias a su padre y de Constantinopla a Italia, llega de nuevo a Albania para visitar a su madre. En todos estos desplazamientos espaciales se señala además el tiempo que permanece en cada lugar, pero lo original es que nuestro caballero no viaja con sólo desearlo en un abrir y cerrar de ojos anulando las distancias y el tiempo, sino que en el dominio maravilloso, desde que sale de la floresta junto al monasterio para embarcarse en el batel con el anciano, también se especifican algunas marcas de espacio y tiempo: "... al tiempo que ellos guiauan hazia la mar quel hombre dixo: —Alarguemos el passo, desde que denantes os hablé ha crescido la mar mucho espacio y es agora muy buen tiempo para embarcarnos" (fol. XLVIII*v*).

Se ve cómo el caballero se va alejando en el batel y entra en la nave y se anota el lugar específico en el que se embarcó: la costa de Albania, pero incluso se da más información, "en el mar Aquinio, alias Jonio, que agora se llama Adriático". El tiempo del recorrido también se toma en cuenta: "desde en tres días después", que llegó a una isla triangular, llamada Secilia.

Aunque Oviedo trate de ser realista dando cuenta de los nombres geográficos, sin embargo, los nigrománticos, su morada y sus sirvientes

pertenecen al otro mundo: allí unas doncellas y un maestresala le dan de cenar y le cantan sus hazañas pasadas, otras callan pues son la alegoría de su fama futura. Transcurre una noche, en la que le fabrican dos anillos mágicos para contrarrestar el que poseía el emperador y que podía revelarle el futuro, le muestran cómo vencer al gigante y cómo, quemando su lengua, en las cenizas aparecerá el fabuloso espejo del emperador. Se duerme en poder de los medios auxiliares y con estas valiosas informaciones y solamente por esta ocasión se traslada gracias al recurso del sueño desde el refugio de los sabios hasta la orilla de un río.

Antes de alcanzar la morada del gigante, la Ysla Prieta, que también anota que se llamó Eudoba y ahora Negroponte, el marinero que lo recoge en la orilla dice que lo está esperando desde la noche anterior, se demora en embarcar al caballo y en ese intervalo llegan sus perseguidores. Igualmente se apunta que tardaron tres días y medio en llegar a la Isla y el maestre le señala que lo esperará ocho días. El caballero camina tres leguas y llega a una población, y allí los habitantes le muestran la áspera montaña donde habita el gigante, y a una legua más lo encuentra y enfrenta. Una vez vencido, se especifica también su regreso al mundo real, el puerto de Galipolli, adonde lo conduce la galera. Esta cantidad de información y los constantes detalles del tiempo y lugar parecen atentar contra la tópica maravillosa y racionalizarla en extremo.

El espacio marítimo se presenta varias veces en la obra, como barrera acuática de entrada y salida al otro mundo, a los lugares idóneos para que se dé todo tipo de prodigios y encantamientos, las islas, que aquí aparecen con nombre propio: Sicilia y Negroponte; y como espacio de aventura donde se prueba al héroe con un último obstáculo en su carrera de regreso a Inglaterra. Como Amadís, Palmerín y Tirante, nuestro héroe y sus marineros también son sorprendidos por una tormenta al atravesar el Estrecho de Gibraltar, y su consiguiente naufragio los aleja de su meta abandonando a unos en la Ysla de Fuego, en Cabo Verde, y a otros, en las Islas Canarias. Se especifica una vez más el tiempo, cuarenta días desde que salieron de Constantinopla, y de nuevo se trata de

islas reales e importantes etapas para la época de conquistas que le tocó vivir a Fernández de Oviedo. El cronista no se explaya en descripciones realistas de esa geografía para él conocida, sino que la presenta en un estado salvaje, hostil, donde mueren los náufragos de hambre, de tal manera que sus parajes coinciden con los de la *terre gaste* o tierra baldía del otro mundo. Después de los tres meses que tardan en reparar el navío, salen de nuevo a la mar y son apresados por corsarios, con los cuales convive como esclavo cincuenta días en la mar hasta llegar a Finisterre, donde escapa y pasa a La Coruña para embarcarse a algún puerto de Inglaterra.

Vemos, pues, que Oviedo trata de cumplir rigurosamente las leyes espaciales y temporales, incluso en los lugares maravillosos, que generalmente en las obras caballerescas están "descronologizados", según la terminología de Martín Morán. A cada momento aparecen marcas temporales que son perfectamente creíbles para las travesías de la época y marcas espaciales con nombres de lugares reconocibles en la geografía mediterránea y atlántica. Brindisi, Messina, Galipolli, Islas Canarias, Islas de Cabo Verde, Finisterre, La Coruña, Southampton (Antona), Plymouth (Emplemua) son puntos en el espacio en los que perfectamente se podría dibujar un itinerario real de navegación.

La Corte de Constantinopla y el Oriente también son tópicos en la literatura caballeresca. Desde Chrétien de Troyes hasta las obras renacentistas españolas (véase Stegagno Picchio), varios son los caballeros coronados emperadores de Constantinopla: Partinuplés, Tirante, Esplandián, Palmerín de Olivia y Claribalte. El personaje de Oviedo es, como el Palmerín, un oriental de nacimiento, albanés por su madre y sobrino del emperador de Constantinopla, hermano de su padre; el trono oriental le pertenece por herencia, no como a Tirant o Esplandián por casarse con la hija del emperador después de socorrer al soberano que defiende la ciudad asediada contra los infieles. Aquí también el tópico se transforma, pues con quien lucha Claribalte es contra el propio emperador. No se trata ya del caballero de Occidente que defiende al emperador de Oriente, sino que es el héroe destinado —aun-

que al contrario que Palmerín, Don Félix sí conoce su linaje— a la silla imperial de Constantinopla, ciudad esplendorosa y grandiosa sin rival, que el autor no describe con los orientalismos de riqueza y colorido tradicionales, sino que prefiere detallar las reformas que hace como futuro heredero del imperio, pero que podían haber sido en cualquier otro país de Occidente. El Oriente se despoja aquí de sus vestiduras maravillosas; la lejanía, el misterio, el exotismo y el lujo se sustituyen por un programa de poder y seguridad: nombra presidente del consejo al rey de Egipto, que era vasallo del imperio, y alude vagamente a las costas y a las galeras y fustas que pone para su defensa. El capítulo LVIII deja constancia del acatamiento de la corte de Constantinopla a su heredero legítimo, y el futuro soberano despliega sus dotes de gobernante, de pacificador del imperio y de magnanimidad con el tirano vencido. Oviedo rebasa el tópico porque hace que su personaje, no solo obtenga la suprema dignidad de emperador, como otros caballeros, sino también la de pontífice supremo.

Existe, pues, un dominio maravilloso, tentador, y con grandes posibilidades narrativas al que no puede sustraerse todo aquél que se precie de ser autor de caballerías. Lo maravilloso es inherente al género mismo. Sin embargo, el *Claribalte* hace un manejo curioso del tópico: lo recrea para luego negarlo. A pesar de que el caballero en la acción sigue cada uno de los pasos que le han indicado los sabios, su discurso niega a esos personajes maravillosos y se ufana, en cambio, del valor de su brazo, de la posesión de la Espada Venturosa y, sobre todo, confía en la ayuda de Dios.

En efecto, lejos de recurrir a su dama, como correspondería a todo amante cortés, antes de emprender las dos aventuras más importantes: sacar la espada de la piedra y vencer al gigante, se encomienda a Dios y hace todo tipo de gestos religiosos: se hinca de rodillas, pone los ojos en el cielo y añade una plegaria, un agradecimiento, una petición o una alabanza. Si obtiene alguna victoria sobre algún caballero, se la atribuye a Dios y no a su caballería. Y es que Fernández de Oviedo se aleja del arquetipo del caballero andante para hacer un modelo de soberano con

altas cualidades morales y cristianas que, además de ejercer el poder, reestructurar el imperio, convocar cortes, hacer reformas o resolver cismas, también funda hospitales para pobres y enfermos, y casa y dota doncellas. Se adivinan en este texto propuestas políticas que predican la idea de monarquía universal, y de la conducta de Claribalte se puede obtener un verdadero manual del perfecto monarca.

Obras citadas

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Libro del muy esforçado e inuencible caballero de la fortuna propiamente llamado don Claribalte que según su verdadera interpretación quiere dezir don Félix o Bienaventurado. Nuevamente imprimido y venido a esta lengua castellana, el qual procede por nueuo y galán estilo de hablar*. Valencia: Juan Viñao, 1519.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. "El novelista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, alias de Sobrepeña". En su libro *Dintorno de una época dorada*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1978. 101-117.

_____, ed. *Las memorias de Gonzalo Fernández de Oviedo*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1974.

CURTO HERRERO, Federico Francisco. *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*. Madrid: Fundación Juan March, 1976.

GOÎC, Cedomil. "La novela hispanoamericana colonial". En *Historia de la literatura hispanoamericana. Época colonial*. I. Ed. Cedomil Goîc. Madrid: Cátedra, 1982. 375-382.

MANCINI, Guido. "Sul *Don Claribalte* di Fernández de Oviedo". *Annali della Facoltà di Economia e Commercio in Verona*. Serie II, 1 (1965-66): 387-405.

MORÁN, Martín. "Tópicos espaciales en los libros de caballerías". *Filología Románica* (Madrid), 8 (1991): 279-292.

ORDUNA, Lilia E.F. de. "Actualización y actualidad de la literatura caballeresca". *Letras* 1 (1981): 73-89.

RÍO NOGUERAS, Alberto. "El desvío del paradigma de género en el *Claribalte*, novela de caballerías de Fernández de Oviedo". *Salastano de interpretación textual* (Huesca), 1985: 99-119.

RIQUER, Martín de. "Caballeros andantes y pendencieros y la novela caballeresca", introducción a *Tirante el Blanco*. Barcelona: Planeta, 1990. vii-lxxxiv.

_____. *Caballeros andantes españoles*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947.

STEFANO, Luciana de. "*El caballero Zifar*: novela didáctico-moral". *Thesavrvs. Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 27.2 (1972): 173-270.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. "Fortuna Iberica di un topos letterario: la corte di Costantinopoli dal *Cligès* al *Palmerín de Olivia*". En *Studi sul* "*Palmerín de Oliva*". III. *Saggi e ricerche*. Dir. Guido Mancini. Pisa, Universitá di Pisa, 1966. 99-136.

LO MARAVILLOSO Y LA LITERATURA ARTÚRICA CASTELLANA: LOS *SPANISH GRAIL FRAGMENTS*

Carlos Rubio Pacho
Universidad Nacional Autónoma de México

> **Maravilla**. Cosa que causa admiración, del verbo latino *miror*, *aris*, por admirarse [...]
> **Hazer o decir maravillas**. Cosas que causan admiración por ser extraordinarias.
> **Maravillarse**. Es admirarse viendo los efectos e inorando las causas. Por maravilla, *id est* raras vezes.
>
> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* (1611)

En su ya clásico artículo "Lo maravilloso en el Occidente medieval", Jacques Le Goff señala claramente la diferencia que existe entre la concepción de lo maravilloso en la Edad Media y la que se tiene en la actualidad, tal y como la estudia con amplitud Todorov. Le Goff aborda la cuestión desde tres puntos de vista: la actitud del hombre medieval ante lo maravilloso, a lo largo del tiempo; su papel en el seno de una religión monoteísta, como el cristianismo, y la función que desempeña en este mundo. Asimismo, establece tres categorías de lo maravilloso medieval: los *mirabilia*, lo *magicum* y lo *miraculosum*. Los *mirabilia* constituirían lo maravilloso propiamente dicho, pues corresponden a esas fuerzas o seres múltiples, de origen pre-cristiano y que carecen de cualquier explicación lógica. Lo *magicum* corresponde a

la posibilidad de transformar el mundo conocido mediante las leyes de otro mundo, normalmente de carácter diabólico. El *miraculus*, por su parte, corresponde a lo que podría ser considerado propiamente lo maravilloso cristiano; sin embargo, para el estudioso francés, el milagro tiende más bien a eliminar la ambigüedad, propia de lo maravilloso, en tanto que se conoce al autor del hecho extraordinario, que es Dios.

A estas tres categorías, Ana María Morales añade un par más: lo exótico y lo prodigioso (60-62). Para ella, lo exótico es resultado del desconocimiento de lo que es familiar en otra realidad lejana, como lo sería el Oriente. Lo prodigioso, por su parte, se refiere al asombro que despierta un hecho que rebasa lo normalmente aceptado, pero que no es del todo ajeno a la realidad; es lo que convierte una empresa en una hazaña. Se trata, pues, de una de las características esenciales del héroe de la literatura caballeresca.

Frente a la actitud represora respecto a lo maravilloso durante la Alta Edad Media, en los siglos XII y XIII se dio un verdadero auge de las manifestaciones de lo inexplicable, muy en especial en el llamado *roman curtois*. Para Le Goff, el fenómeno resulta fácilmente explicable por un par de causas: por una parte, la Iglesia se muestra mucho menos proclive a reprimir lo maravilloso, en tanto que la religión estaba lo suficientemente cimentada como para verse amenazada por corrientes de carácter pagano; por otra parte, ha surgido una nueva clase, educada e interesada en autoafirmarse, que encuentra en los sucesos extraordinarios una forma de otorgarse identidad individual y colectiva, por medio de la figura del caballero y de sus hechos no comunes; así, para Erich Köhler, la aventura caballeresca es en sí misma una maravilla (*apud*. Le Goff 12).

Resulta evidente entonces que la literatura artúrica constituye un venero más que fértil para la exploración de lo maravilloso medieval. Sin embargo, hasta fechas recientes, la crítica ha descuidado un campo muy rico de esta tradición: los textos hispánicos.[1] Es obvio que no

[1] Hasta la fecha, el panorama más completo sobre el desarrollo de la literatura artúrica

sobreviven los suficientes testimonios como en el ámbito francófono, pero no por ello se debe desdeñar su presencia dentro de la literatura castellana. En esta ocasión quisiera detenerme en un texto castellano que ha sido un tanto olvidado, para mostrar la riqueza y variedad de lo maravilloso que se manifiesta en él.

Los *Spanish Grail Fragments*, título dado por su primer editor, Karl Pietsch,[2] resultan de un valor muy especial por dos causas: primero, porque se trata de uno de los pocos textos que sobreviven del perdido *Roman du Graal* francés o ciclo de la *Post-Vulgata*; segundo, porque, junto con el sumario transmitido por Lope García de Salazar en su *Libro de las bienandanzas e fortunas*, son los únicos testimonios castellanos que conservan las tres ramas del ciclo: el Josep de Arimatea, el Merlín y la Demanda del Grial. Aunque, cabe aclarar, nuestro manuscrito sólo los conserva de manera fragmentaria.

Los fragmentos se hallan en el actual manuscrito 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca; perteneció, con anterioridad, al Colegio Mayor de San Bartolomé, en Salamanca, y a la Biblioteca de Palacio, en Madrid. El códice, de carácter misceláneo, pues contiene, además, textos legales, religiosos y sapienciales, como el *Barlaam y Josafat* (más otros tres textos perdidos, según las tablas iniciales), fue elaborado por el clérigo secular Pedro Ortiz, entre 1469 y 1470, en un ámbito leonés. Por lo que a nuestro texto concierne, está conformado por "El libro de Josep Abarimatia" (fols. 252r-282r), "La estoria de Merlin" (fols. 282v-296r) y por un brevísimo "Lançarote" (fols. 298v-300v).[3]

sigue siendo el de María Rosa Lida, aunque debe ser completado con la precisa síntesis de Gómez Redondo. En cuestión bibliográfica resultan indispensables los trabajos de Harvey L. Sharrer.

2 Aunque ya ha sido señalada la deficiencia de esta edición (Castro), es la que manejo ante la imposibilidad de consultar la más reciente trascripción, la tesis doctoral de César García de Lucas, que aparecerá publicada por los *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiéval* (*cf*. Gómez Redondo 1478, n. 372).

3 Para mayores detalles del manuscrito, pueden verse Faulhaber *et al*. y Sharrer, *A Critical Bibliography*.

Nuestro texto contiene, a pesar de su brevedad, un importante número de acontecimientos maravillosos que podríamos clasificar en dos grupos: los tratados con cierta amplitud y los que únicamente son mencionados, pero que no llegan a desarrollarse. Me ocuparé primero de los más extensos, y más adelante me referiré a los que únicamente son enunciados por el texto.

La prisión de Josep

Sabido es que el José de Arimatea bíblico pide el cuerpo de Jesús a Pilatos para enterrarlo. Hasta aquí su intervención, según la atestiguan los cuatro Evangelios. Sin embargo, la tradición posterior lo convirtió, no sólo en un discípulo, sino también en propagador de la fe cristiana. Además, José adquiere gran importancia, pues se encuentra vinculado al surgimiento y desarrollo del tema del Grial o Graal.[4] En nuestro texto, además de enterrar el cuerpo en su propio sepulcro, decide conservar algunos objetos que hubieran sido utilizados por Cristo; así, recoge la escudilla en la que cenó la Pascua anterior a su muerte y guarda en ella la sangre del crucificado.

Debido al enterramiento de Jesús, Josep es condenado y llevado a una montaña, donde se encuentra una torre —"pilar" la llama el texto—; es conducido a "la mas escura carcel que omne nunca viera. Nin ha omne que la podiese asmar sy la non viese commo fuera labrada" (*Spanish Grail* 5); allí es encerrado sin alimento. De más está decir que la montaña y la cárcel de extraordinaria factura que, después, en el texto,

[4] La primera aparición de este objeto, entre mágico y religioso, se da en *El cuento del Grial*, de Chrétien de Troyes, escrito aproximadamente entre 1178 y 1181. El texto es accesible en un par de traducciones españolas: Chrétien de Troyes, *El cuento del Grial*, Introd., trad. y notas Carlos Alvar. Madrid: Alianza, 1999 (Biblioteca Artúrica 8707) y *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus Continuaciones*. Introd. y trad. Martín de Riquer, trads. e índices Isabel de Riquer. epílogo Emma Jung y Marie-Louise von Franz. Madrid: Siruela, 2000 (Biblioteca Medieval 10).

más bien será vista como una suerte de gruta, son espacios maravillosos por antonomasia.

En su prisión se le aparecerá el Señor con la escudilla que guardara en su casa, para confortarlo. Josep permanecerá encerrado allí durante 42 años hasta que es rescatado por Vaspasiano, quien lo encuentra en medio de una gran claridad, "como si estodieran y mill candelas ençendidas" (11). Josep no sólo ha sobrevivido sin alimento, sino que el tiempo ha sido anulado, pues siente que el lapso que ha permanecido encerrado ha sido de escasos tres días. Además, no sólo no ha envejecido, sino que se encuentra mucho más "fermoso y mançebo" que nunca.

El sueño de Vaspasiano

Se trata de un sueño premonitorio, pues acontece la noche anterior a la curación de Vaspasiano, el hijo del emperador romano. En este sueño, el enfermo Vaspasiano ve un león que viene del cielo y le rasca con las uñas; al mirarse en un espejo, apenas puede reconocerse. Entonces, todo el mundo corre tras él mientras le dicen: "Vet, vet el omne muerto resucitado" (9). Al día siguiente el caballero Barfano llega a la corte con el paño de Verónica (que en el manuscrito es identificada como María de Egipto); entonces, a la simple vista del rostro de Cristo en el paño, se opera la curación milagrosa.

Me parece que aquí el paño adquiere propiedades casi mágicas, ya que parece que es el objeto el que actúa para la curación de cualquier enfermo; idea que también se refuerza con la virtud que parece adquirir el mismo Grial.

Visión del rey Evolat

Josep ha intentado explicarle al rey Evolat de Sarras los misterios de la fe cristiana; sin embargo, éste no ha sido convencido. Esa misma noche,

el rey tiene una visión, que se aparece como real, pues no se trata de un sueño, ya que es también visto por su repostero. El rey ve que de su cama salen tres maderos iguales, uno de ellos presenta una fea corteza, mientras que los otros dos son claros como el cristal. Observa también que en uno de los troncos hay mucha gente y que, de allí, poco a poco se van yendo hacia una lejana cueva, negra y fea. Luego, las gentes que quedan en el tronco tajan las ramas, de las que comienza a brotar un río de sangre, en el que lavan sus cuerpos. En ese momento Evolat despierta al repostero para que vea también este suceso extraordinario.

El rey toma una vela y se aproxima a los troncos, para descubrir que el más feo de ellos nace del primero, mientras que el tercero surge de los otros dos. Descubre también en ellos unas inscripciones, en azul y rojo, que dicen, cada una: "Esta forma", "Esta salva", "Esta alimpia" (29). Entonces, los árboles a veces le parecían tres y otras sólo uno: "Asi se fazian de tres una e de una tres cosas" (30).

Después, mirando hacia la puerta, ve a un mozo que entra y sale sin abrir la puerta. Es entonces cuando una voz le explica el sentido de esta maravilla: "Asy el fijo de Dios entro en la virgen sin corrompimiento nin dapno de su virginidat e otrosi despues salio dende" (30).

Es evidente que esta visión maravillosa tiene como finalidad reforzar las ideas, antes expuestas con prolijidad por Josep, sobre la Unicidad de Dios, la encarnación de Jesús y la virginidad de María. Además, estos hechos maravillosos se desarrollan mientras Josep ora a Dios para que lo ayude a convencer al rey, lo cual se logrará cuando Evolat decida finalmente bautizarse.

Visión del Grial

Sin duda alguna la visión que se manifiesta ante los ojos de Josep y su hijo Josaphas tiene un marcado carácter cristiano, pero éste podría dividirse en dos partes: la primera, a pesar de su simbolismo, no tiene una explicación directa, mientras que en la segunda, no sólo se hace patente

su sentido, ante la aparición de objetos conocidos por el receptor, sino porque, además, es la voz misma de Cristo quien explica el significado de los objetos que pertenecerán al nuevo obispo.

Josaphas abre el arca donde ha sido guardada la escudilla con la sangre de Cristo. Entonces presencia la siguiente visión: un hombre vestido como de fuego, rodeado por cinco ángeles, cada uno de los cuales lleva una cruz y los siguientes objetos ensangrentados: tres clavos, una lanza, una cobertura y un manojo de correas. Cada ángel sostiene, además, un pergamino que dice: "Estas son las armas para el vengador que aqui es, e vençio e destroyo la muerte" (36). El hombre también tiene unas letras blancas sobre el rostro, que dicen: "en esta guysa venire yo de las cosas judgar en el postrimero dia de la fin" (36). Así, descubre que el hombre es Cristo, pues se encuentra crucificado y martirizado con los objetos que, antes, sostenían los ángeles; de sus manos y pies brota tal cantidad de sangre que parece teñir el arca. Josaphas intenta salvar a Cristo, entrando en el arca, pero unos ángeles se lo impiden.

Ante el arrobamiento de su hijo, Josep decide ver también las maravillas que el joven está presenciando. Entonces verá un altar, dispuesto con diversos objetos que se utilizan durante la misa; aparecen ángeles que llevan diversos objetos, muchos de los cuales sirven para investir a Josaphas; es Cristo, como se indicó arriba, quien explica el significado de cada una de las prendas que portará el nuevo obispo.

Es evidente el significado religioso de la visión. Sin embargo, no deja de ser interesante señalar la fractura de la noción espacio-temporal, pues el arca parece adquirir un tamaño extraordinario, capaz de albergar a todos los seguidores de Josep.

El suceso del rey de Egipto

Entre los objetos que se le otorgan a Josaphas, se encuentra uno misterioso. Se trata de una "forma" —así lo designa el texto—, suerte de piedra preciosa en la que se asienta el obispo. A propósito de esto, se cuenta

que un rey de Egipto decidió llevar esta forma a su corte, pero, ante la imposibilidad de ser movida, decidió establecerla allí. Sin embargo, al intentar sentarse en la piedra, se le saltaron los ojos de la cara.

Desdichadamente, al único suceso que se ajusta a lo maravilloso puro se le da una explicación de carácter religioso: "Asy mostro Nuestro Señor que esta forma non era para omne mortal si non para aquel que la el dava" (41). Sin embargo, de cualquier manera la naturaleza real de este objeto queda en la incógnita.

Nacimiento de Merlín

Muy poco novedoso se puede decir de Merlín porque es un personaje muy conocido por todos. Sin embargo, es imposible dejar de mencionar las características maravillosas que rodean su nacimiento y personalidad.[5]

La figura de Merlín se configura como una suerte de anti-Cristo, en tanto que se trata del hijo de un ser sobrenatural nacido de una mujer virgen y virtuosa. No obstante, a diferencia de Jesús, Merlín no es concebido por un ser espiritual, sino por un demonio que debe tomar forma humana, esto es, un íncubo. La única manera en la que los demonios pueden cumplir su propósito es mediante la desesperación de la mujer: tras el suicidio de su madre, las muertes de su padre, de su hermano y la vida disipada de su hermana menor, el gran dolor que siente hace que, a pesar de su vida virtuosa, se olvide de persignarse antes de dormir, lo cual permite el engaño del diablo: "Agora es toda fuera de la graçia de Dios e del mandado de su maestro. Agora podemos en ella fazer nuestro fijo [...] E así la enganno [...] E ella concebio" (65).

[5] Un panorama muy completo de la evolución del personaje en los textos franceses y españoles, puede verse en el reciente libro de Santiago Gutiérrez, *Merlín y su historia*. Madrid: Alianza, 1999 (Biblioteca Artúrica 8706).

Será por la intervención divina que Merlín no sólo adquirirá las propiedades de su diabólico progenitor (la capacidad de conocer el pasado), sino que, además, tendrá el don de la profecía.

El encierro de la madre durante el embarazo en una torre es un recurso que recuerda en mucho los cuentos folclóricos y, por tanto, guarda relación con el acontecimiento extraordinario. Torre que, por otra parte, también está presente en el encierro de Josep y, al igual que éste, la mujer se verá libre del peligro.

Al nacer, el niño Merlín asombra a su madre y a sus cuidadoras pues, además de tener un tamaño mayor que el de un niño común, su cuerpo es extraordinariamente velludo, característica que introduce el tema del hombre salvaje, pero que no llegará a desarrollarse, ante la interrupción del manuscrito. Pero, sin duda, lo más asombroso es su capacidad de hablar, cuando sólo tiene ocho meses de nacido.

Un poco más arriba, me refería a otro grupo de maravillas que únicamente eran mencionadas en el texto, pero que no eran desarrolladas. No quisiera pasarlas por alto, pues forman parte, no sólo de lo maravilloso del texto, sino de motivos bien conocidos para los frecuentadores del mundo artúrico. Se trata del paso de Josaphas, el hijo de Josep, a Inglaterra, "sin navío, en lalabe de su camisa" (3); de Caifás, metido en un batel sin destino (13), un motivo recurrente en las aventuras caballerescas, y de la mención del escudo que le da Josep al rey Evolat (53); esto, por lo que respecta al "Josep de Abarimatia". En el "Merlín" aparece el tema de éste como hombre salvaje, a partir de su extraordinaria vellosidad; así como una serie de epígrafes que no son tratados: "El fecho de Lyan e del Santo Grial, e como finco en el castillo de Cobasrit en casa del rrico pescador", "De Vertiger y la construccion de la torre", con su pareja de dragones, y el sueño compartido de Merlín y Arturo sobre "una bestia que llaman ladrador".

Resulta, pues, evidente que los sucesos maravillosos de los que me he ocupado tienen un propósito muy marcado de reforzar las creencias cristianas. No se trata de fenómenos del todo inexplicables, pero tam-

poco de sucesos comunes, toda vez que el texto mismo se refiere a ellos como "maravillas". Como señala Le Goff (9-10), es de gran importancia abordar el problema desde el punto de vista lingüístico; así que emprendí un registro sistemático de todas las veces que aparecen los términos "maravilla", "maravilloso" o "maravillarse". El conteo arroja cifras interesantes, sobre todo si consideramos la extensión de nuestros fragmentos. Los resultados son los siguientes: 29 recurrencias en el "Joseph"; 30 en el "Merlín", lo que es más significativo en tanto que el fragmento es más breve que el anterior, y una única aparición en el "Lançarote".[6]

Pero, más allá de la estadística, lo que importa es considerar los contextos en los que aparecen los términos. Es evidente que éstos aparecen aglutinados en la narración de los sucesos que antes hemos considerado maravillosos. Pero también llama la atención el que los vocablos "maravilla" o "maravillarse" no aparecen vinculados con los hechos que podrían designarse como milagrosos. En el "Josep", cuando Vaspasiano es curado milagrosamente por medio del paño que contiene la imagen de Cristo, el pueblo se alegra de la curación, mas no experimenta sorpresa alguna y ninguno de los términos que venimos considerando aparece. En cinco ocasiones Dios se dirige a Josep para instruirlo sobre sus deberes como evangelizador; en ninguna de ellas éste se muestra sorprendido o asustado ante estas manifestaciones de la divinidad. De la misma manera, cuando Josep narra la vida de Jesús al rey Evolat, éste jamás manifiesta sorpresa ante los misterios que le narra; acaso se muestra escéptico o juzga como imposibles los misterios cristianos; pero no debemos olvidar que se trata de un pagano. Así, cuando Josep le explica la concepción de Jesús, cómo nace de una mujer, aunque sin ayuntamiento carnal, Evolat lo juzga como cosa "contra natura", pero no se refiere al hecho como una "maravilla", lo cual sí ocurre en el caso de Merlín, al narrarse su concepción y nacimiento.

[6] Dada la extensión de este fragmento no se localiza evento alguno que pueda ser considerado como maravilloso.

Dentro del relato bíblico contenido en el "Josep" se dan situaciones similares. Por ejemplo, cuando el ángel le anuncia a María que será la madre de Dios, ella se espanta, pero no da señales de asombro, ni se encuentra presente el término "maravilla". Un testimonio más interesante, sin duda, es el que se refiere propiamente a la actuación de Jesús, pues es la única ocasión en que se distingue entre la "maravilla" y el "milagro", término este último que, por cierto, no vuelve a aparecer en el texto:

> E entonçe rrecebio batismo e començo a fazer grandes *maravillas* e grandes *miraglos*; ca el fazia ver los ciegos e sanava los paraliticos e guarescia los malatos e fazia los muertos rresucitar. Atales *miraglos* fazia el fijo de Dios ante todas las gentes.
>
> [...]
>
> E después fizo ante ellos muy fermoso *miraglo* porque ellos sopiesen que el era verdadero Dios (21)

Así pues, podría afirmarse que los milagros propiamente dichos no se consideran maravillas, esto es, hechos extraordinarios y sin explicación; son aceptados, entonces, con absoluta naturalidad. Me parece, entonces, que en tanto hay hechos, incluso atestiguados por la Biblia, aceptados de manera oficial por la Iglesia, no se les considera como maravillas, sino como milagros. Pero, por otra parte, los otros hechos sobrenaturales y extraordinarios, a pesar de cumplir la función de reafirmar las creencias ortodoxas, en tanto que no pertenecen al canon, a la norma oficial, son tenidos por "maravillas". Me parece que de esta manera, y en contra de lo que pensaba Le Goff, se puede hablar de la existencia de lo maravilloso cristiano, sin referirse propiamente al terreno de lo *miraculosus*.

Obras citadas

CASTRO, Ivo. "Karl Pietsch e a sua ediçâo dos Spanish Grail Fragments". *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Eds. M. Ariza, A. Salvador y A. Viudas. Madrid: Arco / Libros, 1988. 2, 1123-1129.

FAULHABER, Charles B., Antonio Cortijo Ocaña, Ángel Gómez Moreno y Ángela Moll Dexeus. "Biblioteca española de textos antiguos". *Philobiblion*. CD-ROM. Berkeley: University of California / The Bancroft Library, 1999.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana. II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra, 1999.

LE GOFF, Jacques. "Lo maravilloso en el Occidente Medieval". En su libro *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Trad. Albert L. Bixio. México: Gedisa, 1986. 9-24.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. "La literatura artúrica en España y Portugal". En su libro *Estudios de literatura española y comparada*. 2a. ed., Buenos Aires: Losada, 1984. 167-184.

MORALES, Ana María. *Lo maravilloso en el "Tristán de Leonís"*. Tesis de Licenciatura en Letras Hispánicas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1992.

Sagrada Biblia. Versión directa de las fuentes originales Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. 37a. ed. Madrid: La Editorial Católica, 1985 (*Biblioteca de Autores Cristianos* 1).

SHARRER, Harvey L. *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material*. I. *Texts: The Prose Romance Cycles*. Valencia: Grant & Cutler, 1977.

_____. "Notas sobre la materia artúrica hispánica, 1979-1986". *La Corónica* 15 (1987): 328-340.

Spanish Grail Fragments. Ed. Karl Pietsch. Chicago: University of Chicago, 1925.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 1994.

MITO Y AVATARES DE LA CABEZA PARLANTE

Rocío Olivares Zorrilla
Universidad Nacional Autónoma de México

La etimología de la palabra *bafomet* ha intrigado a lo largo de la historia a medrosos catecúmenos y a historiadores eruditos. Al parecer griega, la palabra quizá significa "bautismo de la inteligencia", como concluye Rafael Alarcón siguiendo al orientalista Hammer Purgstall, quien une los significados de *baphe* (baño por inmersión) y *meté-os* (espíritu). La famosa acusación de idolatría acomodada a la orden templaria se centraba en la existencia, real o supuesta, de cabezas barbadas y calaveras a las que los caballeros rendían culto y consultaban, es decir, que eran *cabezas parlantes*. Los inquisidores de ese tiempo quisieron leer en el vocablo el nombre de Mahoma y, aunque sabemos bien ahora que los árabes rechazan las representaciones humanas, la conexión árabe no está descaminada, pues según la tradición, la secta de los Asesinos, del norte de Siria, poseyó varias cabezas cuyo don del habla armonizaba con la enorme biblioteca de esta sociedad secreta, destruida en el siglo XIII por el Gran Kahn. Vemos así que desde sus orígenes, la existencia de las cabezas parlantes está asociada al discurso escrito y, más precisamente, al discurso escrito sagrado. En su libro sobre *Las estatuas vivas*, Raimón Arola señala a su vez que las estatuas mágicas de los egipcios, en sí mismas un jeroglífico, estaban tan vivas como los jeroglíficos en los que la Divinidad ha soplado su aliento, pues la escritura es la forma del pensamiento divino. Como las urnas, los jeroglíficos contienen en sí la sustancia que los hace el código

secreto del mundo todo. Sea griega o sea árabe, la palabra bafomet (unos dicen que deriva del árabe *Ouba el Phoumet*, "boca del padre") es, pues, un jeroglífico en sí misma, como lo es el objeto que designa. Como tales, son signos abiertos, esto es, dispuestos al intérprete, al lector o al consultante. Es también notable que las cabezas barbadas de los templarios tuviesen el antecedente de las caracterizaciones legendarias de Moisés, barbado, con dos cuernos sobre la frente, simbolizando los rayos divinos, y con las Tablas de la Ley en las manos. Vemos así cómo también entre los hebreos, la cabeza simbólica aparece vinculada al discurso sagrado.

En su ensayo sobre algunos antecedentes de la cabeza encantada en el *Quijote*, Joseph R. Jones distingue a las estatuas inteligentes de los autómatas. Las primeras, como el convidado de piedra en la leyenda de Don Juan, están insufladas de misteriosa animación, mientras que los segundos son mecanismos que, si bien prodigiosos, responden al ingenio de un artífice. Las estatuas vivientes, como las que Dédalo empleaba como criados, según Platón, han aspirado el alma universal y, en esa medida, la idea platónica. Sus "formadores" han *propiciado* que una realidad superior las anime. Pertenecen, por tanto, al mundo de lo sobrenatural. Los autómatas, sin embargo, pueden estar tanto en esta realidad pragmática como en el mismo reino que habitan las estatuas vivientes, pues aquella cabeza de alambre de la vieja leyenda de Tábara, por ejemplo, de la que nos habla Bartolomé de las Casas en su *Apologética historia sumaria* y que tenía por costumbre dar grandes voces para advertir al pueblo de la entrada de un judío, es tan fantástica, señala Jones, como las del Arco de los Leales Amadores del *Amadís*, que cantaban cuando pasaba cerca un fiel amante. La magia cabalística está íntimamente vinculada a la existencia de las cabezas parlantes cuando no son humanas, sino fabricadas. Ambas versiones, las calaveras o las cabezas cortadas y las autómatas, sean legendarias o históricas, son por igual fascinantes precisamente por el don del habla. Es curioso que el *golem* de la leyenda bohemia del siglo XVI fuese mudo, pero explicable, pues únicamente ante Adán se postraron los ángeles en la tradición

hebrea, y lo hicieron precisamente porque por obra divina poseía el lenguaje.

Empecemos por varios elementos que arriba he dado. Se dice que los Asesinos o ismailíes debieron sus enormes riquezas a sus cabezas parlantes; esto concuerda con todas aquellas leyendas, muy numerosas, sobre la bondad de estos talismanes que participan del soplo divino, cohesionante y positivo, como lo describe Raimón Arola. No obstante, algo que se le escapa al ensayista es que muchas veces la acción de las cabezas se vuelve en contra de sus poseedores. Es decir, no siempre es una divinidad benigna la que se manifiesta a través de ellas. Así sucede con esa calavera de un romance que recoge Menéndez Pidal, que se aferra a quien se topa con ella hasta llevarlo a la tumba. Dos fragmentos:

> —No vengo por verte a ti,
> ni por cenar de tu cena;
> vengo a llevarte conmigo
> a media noche a la iglesia...
> En el medio de la iglesia
> la sepultura está abierta.
> —Entre dentro el caballero,
> entre sin recelo nella;
> yacerás aquí conmigo,
> cenarás de la mi cena... (*apud*. Alarcón 172-173)

Como ejemplos de cabezas beneficiosas, Rafael Alarcón observa que en *Las mil y una noches* tenemos la "Historia del rey persa y del médico Dubán", donde la cabeza, gracias al pronunciamiento de las mágicas palabras de un libro, se dispone a responder a cualquier pregunta que se le haga. Alarcón explica cómo esta cabeza árabe, producto de la magia o teúrgia elaborada para animarla, es de la misma índole de aquélla que supuestamente poseyó el Papa Silvestre II, antes Gerbert d'Aurillac, quien estudió con los árabes españoles y de quien dice la leyenda robó a uno de ellos, un sabio maestro, un libro llamado *Abacum*, donde esta-

ban las instrucciones para construir una cabeza de bronce con misteriosas propiedades. Gerbert d'Aurillac se convirtió con vertiginosa rapidez en el Papa Silvestre II, pero a su muerte fue acusado de nigromancia y excluido de la historia de la Iglesia. La misma tradición asegura que su cabeza parlante fue dejada en herencia a Roger Bacon, quien a su vez la legó a Alberto Magno. Tomás de Aquino habla de esta cabeza que poseyó su maestro en la *Suma contra los gentiles*, razonando muy escolásticamente sobre su naturaleza demoníaca. Dice esta tradición que el aquinate la hizo pedazos. De ella y de otras más nos habla Bartolomé de las Casas siguiendo el razonamiento de Tomás:

> Los espíritus, pues, que respondían en aquellas cabezas o imágenes, respondían tantas y tales cosas que si todos los hombres del mundo se juntaran no supieran responderlas. Luego imposible es que en aquellas cabezas o figuras se pueda meter ni responder alguna ánima. Pues como ningún espíritu divino, ni angélico, ni humano, dé aquellas respuestas ni habite en aquellas estatuas, necesario es decir o temer que no habite allí ni responda otro alguno que solo el diablo (526-527).

Fray Bartolomé asegura, con Tomás de Aquino, que hay dos tipos de cabezas parlantes: las astronómicas y las nigrománticas. Éstas son hechas por hombres impíos que invocan a los demonios, mientras que las astronómicas se hacen por pactos o invocaciones tácitos en determinados momentos astrales y a través de figuras, letras o caracteres; las astronómicas son para Fray Bartolomé tan ilícitas como las nigrománticas. Da el ejemplo de aquéllos ídolos que Raquel hurtó a su padre, Laban, llamadas *theraphim*, a los cuales el hebreo consultaba las dudas que tenía. Citando la autoridad de Nicolao de Lira, las Casas menciona también la leyenda hebrea sobre la adivinación mediante la cabeza de algún niño primogénito sacrificado al demonio, cabeza que, debidamente tratada para momificarla y con una placa de oro sobre la lengua, donde se grababa el nombre de algún demonio, respondía a las preguntas que se le hiciesen. Fray Bartolomé declara ser todo este asunto obra

de Satán, por lo que es significativa la reaparición de la cabeza infantil en el siglo XVI, en Francia, donde dicen también ciertas consejas que Catalina de Médici mandó sacrificar a un niño para cortarle la cabeza y leerle los labios frente a su horrorizado hijo Carlos, ya rey en ese entonces gracias a la sangrienta Noche de San Bartolomé, con el fin de saber el futuro del reino. La condenación eclesiástica de estos artefactos fue severa, e incluso se negó la veracidad de la leyenda sobre la cabeza artificial de Alberto Magno, pues solo podría ser animada por obra del diablo. Fray Bartolomé asegura que es por eso que las cabezas y estatuas parlantes deben ser huecas por dentro, para dar cabida al soplo *daimónico* en su interior. Pero el vulgo está generalmente al margen de los dictámenes eclesiales, y el culto a las cabezas milagrosas es visible en muchas representaciones cristianas. Es inquietante, por ejemplo, la cabeza triple de una pintura de Cristo en el monasterio de Tulebras, en Tudela, que describe minuciosamente Rafael Alarcón. Sobre un Cristo sentado, como el Pantocrator, se superpone un triángulo invertido cuyos ángulos están señalados como el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Los tres lados del triángulo llevan la leyenda *non est* de uno al otro ángulo, pero en el centro se exhibe las palabras *est Deus*, para significar el carácter trinitario, único y simultáneo de Dios. Desde luego, el aspecto de este Cristo con tres cabezas, como las antiguas divinidades célticas, con ese triángulo invertido con mensajes contradictorios, produce escalofríos. Pero la Iglesia parece haber dado cabida a estas libertades artísticas. Aquí mismo, en México, en una de las iglesias de la parte antigua de la ciudad, sobre un altar lateral, he podido contemplar una pequeña representación de un Cristo trifaz, muy parecida al cuadro de Tulebras.

La fama de la cabeza de Alberto Magno que destruyó Tomás de Aquino está relacionada con la cabeza parlante que supuestamente poseyó el Marqués de Villena, de quien dice la leyenda que en lugar de morir redujo su tamaño y se encerró en una redoma (tal como se encerraban, con frecuencia, las cabezas talismánicas). La leyenda del Marqués habita la literatura del Siglo de Oro y sobre ello nos habla

extensamente Samuel M. Waxman. Un ejemplo es *La cueva de Salamanca*, de Ruiz de Alarcón. En la obra alarconiana vemos al Marqués de Villena, o quizá a un descendiente suyo, buscar en la cueva de Salamanca una famosa cabeza de bronce que impartía cátedra de magia. Jones, a su vez, da cuenta de una leyenda que se recoge en 1590 sobre una *cabeza de arambre* que da clases de magia bajo las ruinas de una de las iglesias salmantinas. La ciudad universitaria parece convertirse en el refugio privilegiado de las doctas cabezas. No obstante, con ellas asistimos al espectáculo barroco. Se ha perdido la fe no solo en mucho de lo sobrenatural, sino también en la naturaleza misma.

El escepticismo barroco, que comienza a tomar por burla y satiriza las antiguas creencias mágicas y herméticas, conduce paradójicamente a un asombro creciente ante la industria humana, desplegada muchas veces para embaucar. Ejemplo notable es la cabeza encantada del *Quijote*, que está muy próxima al maravilloso invento de la imprenta, pues su poseedor, Don Antonio, la ha copiado a un estampero o impresor de Madrid. Siendo los impresores fabricantes de naipes en tiempos de Cervantes, se trasluce la naturaleza sígnica e incluso mántica de la cabeza. La prestidigitación ha suplantado a la teúrgia como objeto de admiración de aquéllos que presencian el espectáculo jocoso de los crédulos consultantes. Pero hay una actitud imperecedera: el interrogatorio sobre un tiempo angustiosamente inasible. Así lo observa Juan Bautista Avalle-Arce cuando nos recuerda que Don Quijote quiere saber cuánto tiempo estuvo en la Cueva de Montesinos (una hora, como dice Sancho, o tres días, como cree Don Quijote). Es revelador que en las tradiciones antiguas se relacione a las cabezas maravillosas con Saturno, que es como decir Cronos. Cornelio Agrippa mismo recomendaba fabricar estatuas oraculares cuando el planeta Saturno estuviese en ascenso. La iconografía de María Magdalena penitente acompañada de una calavera y la representación teatral de Hamlet con el cráneo de su bufón son dos ejemplos que ilustran el temperamento saturnino y melancólico. La reflexión del melancólico es incógnita irresoluble, renunciación del mundo aparencial del pasado por el precio de

la respuesta a una pregunta fundamental, pregunta formulada en un momento presente de porvenir oscuro. Don Quijote, *inquisitivo*, se enfrenta al oráculo después de la aventura de la cueva de Montesinos y, desde luego, a poco acaba interviniendo la Santa Inquisición. No deja de ser señalado por Avalle-Arce que es muy ingeniosa la forma en que Cervantes introduce como personaje a la institución que tanto temía él mismo, y justo en una circunstancia interrogante. A mi vez me percato de que la cabeza obra, así, como un signo abierto en el texto, y aunque Don Quijote ignora su mecanismo oculto, está allí para responder. Su dictamen es, desencantadamente, un galimatías de la laya de aquéllos que Plutarco atribuye a la decadente pitonisa en su libro *Sobre por qué la Pitia no profetiza ahora en verso*: sentencia absurda, develamiento descarnado y sátira: escarnio del cándido. A través de la cabeza encantada, señala además Avalle-Arce, se anudan los hilos argumentales de los últimos capítulos de la novela: la cueva de Montesinos, el mono y Maese Pedro, la profecía de Merlín y el desencantamiento de Dulcinea. Vuelve aquí a hacerse patente el carácter jeroglífico de la cabeza que habla.

Las bromas industriosas del siglo XVII, como la que narra Gaspar Schott acerca de una calavera sobre una mesa y rodeada de velas, adquirieron una popularidad creciente en los siguientes siglos. Entre Schott y Atanasio Kircher tenemos varios ejemplos de mecanismos destinados a deslumbrar por su eficacia mecánica. Kircher, nos dice Jones, construyó una estatua matemática para la reina Cristina de Suecia. En sus *Musurgia Universalis*, Kircher describe unas cabezas parlantes cortesanas cuya función, bajo la apariencia de meros bustos escultóricos, es recoger los sonidos de las conversaciones secretas y llevarlos, a través de un mecanismo acústico, a la habitación del rey o a sus ministros. Ya en el siglo XVIII, estos artefactos se convierten en una atracción espectacular. En ellos se complace el afán pedagógico de los cabalistas devenidos ingenieros. Pero, como espectáculo, no es suficiente la exhibición empírica de un artificio, por complejo que sea. Las cabezas y estatuas parlantes, reducidas a su simple aspecto de autómatas, ya no obra de

dioses o demonios invocados por los cabalistas, sino portentos pedagógicos de sus constructores, deben retener un artículo de lujo en la era del racionalismo: la admiración. Y lo admirable era entonces un invento capaz de realizar lo imposible. La era industrial y cosificada se desplegaba ante un público ávido de ilustración. Así fue como Wolfgang von Kempelen construyó su turco ajedrecista, anunciado como un campeón invicto del cerebral juego. Kempelen emprendió también, posteriormente, la construcción de una máquina parlante con forma humana, operada con el antebrazo derecho para producir sonidos a través de una caja de viento, unas palancas ajustadas a los dedos del manipulador y una boca y una nariz de hule. Mark Sussman, en un ensayo sobre las máquinas inteligentes, menciona que un panfleto de 1821 divide a los autómatas en tres categorías: los simples, esto es, los que se mueven por su propio mecanismo; los compuestos, es decir, los mecánicos manipulados por el ser humano, y los espurios, que son, en realidad, un humano disfrazado de máquina. El turco de Kempelen pertenecía supuestamente a la primera categoría, cuando en realidad era compuesto, como su máquina parlante. Desde que lo construyó en 1769 para la emperatriz María Teresa, Kempelen en Europa, como luego Maelzel en América, presentaban públicamente al curioso turco, con turbante y pipa, capaz de vencer al más ducho ajedrecista con la destreza de su mano izquierda. Para ello destapaban por todos sus lados el gabinete sobre el que descansaba el tórax del autómata. Nada por aquí y nada por allá. A continuación se realizaba la verdadera operación mágica: la sustitución de la incredulidad por el asombro. Micheal Taussing, citado por Sussman, llama a esto la "revelación hábil del ocultamiento hábil" (Taussing 222; Sussman 93): lo maravilloso primordial del subconsciente aflora así a través de la corteza de la razón. El turco se hizo enormemente famoso, y Edgar Allan Poe le dedica, cincuenta años más tarde, un intrincado ensayo destinado a explicar, de manera extraordinaria, dónde estaba la bolita. Para Poe el caso es muy parecido al de *Los asesinatos en la calle Morgue*: un desafío a la perspicacia. *El jugador de ajedrez de Maelzel* es desmenuzado fracción a fracción, y en el ensayo de Poe

contemplamos sus partes desarticuladas por el razonamiento inductivo y expuestas en una vitrina de disección científica.

Antes de tocar el tema de las cabezas parlantes del presente, quisiera atisbar aquéllas que la ciencia-ficción ha propuesto como un futuro posible: el bebé-cerebro de la novela *Más que humano*, de Theodore Sturgeon, en la que varios individuos se reúnen para conformar un nuevo hombre gestáltico. Una muchacha telequinética toma el lugar de los brazos, dos mellizas teleportadoras son las piernas, un hombre telépata es el centro de gobierno del organismo, otro chico, hijo de un médico, es el *ethos*, otros con ciertas habilidades especiales forman parte del grupo como si fuesen un miembro específico según su función, y un bebé mongólico que jamás crece, sino que solo engorda, funciona como la inteligencia del grupo, emite órdenes que son fielmente obedecidas, guarda la memoria del grupo, calcula las acciones conjuntas, programa la vida de todos. Su aspecto es, precisamente, el de un cerebro. Los demás están cautivados por su enorme capacidad intelectual, es decir, sujetos a él como los miembros a la mente. Una nueva era asoma desde este nuevo "más que humano".

Si volvemos la vista a nuestro siglo, nos vemos rodeados de autómatas, pero la cabeza parlante no ha desaparecido. Asoma por el monitor de nuestras computadoras, a las que podemos dotar, según un programa de Internet, de un rostro específico, incluso el nuestro propio, embellecido si queremos, que aparece cada vez que debemos ser informados de algo. Sus movimientos faciales coinciden con el mensaje que pronuncian. Otro programa nos ofrece "cabezas parlantes" o "agentes" (¿espías?) que penetran a otros sistemas cibernéticos a través de un servidor y de las cámaras integradas a las computadoras, transmitiéndonos así la escena frente a ellas. Esta posibilidad, tan real como la anterior, invade nuestra privacía y nos obliga a guardar nuestra intimidad ante su presencia escudriñadora. La libertad soñada del mundo moderno claudica ante la servidumbre voluntaria de la modernidad misma. Prisioneros del diálogo miramos embelesados el jeroglífico de nuestro destino. Pero la confianza alterna con la desconfianza, y el afán de tras-

cendencia suele retroceder hasta hacernos topar con nuestra banalidad. Si la pérdida de la inocencia significa una renovación por la conciencia, ¿por qué este pavor ante la posibilidad del engaño, de la traición, del error fatal? El carácter siniestro de la cabeza parlante, que parecía ya atávico, producto de una era que creía en el poder del demonio, resurge como del fondo de un negro pozo. Pareciera que la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo nos destina irremisiblemente a ser juguetes de nuestros engendros. ¿Qué soy? ¿En qué radica mi ser? ¿Cuál es mi poder?

Como un golpe de dados trazo mi propio sello, arrancado de los primeros que tocan mis manos. La línea que dibujo separa mi vida de mi muerte. Esa línea encierra con fuerza magnética mi golpe, perfila el signo que me ha atosigado en sueños, adquiere forma paulatinamente, se me muestra inocente, adámica. Palpo, segundo a segundo de manera más cierta, tu faz entrañable, tus rasgos insondables, ensimismados... Soplo en tu boca un poco de mi aliento y tus mejillas terrosas se encienden mientras yo quedo seca, cautiva, pendiente solo de la respuesta pavorosa que tus labios musitan...

Obras citadas

ALARCÓN, Rafael H. *La otra España del Temple. Leyendas y tradiciones templarias*. México: Ediciones Martínez Roca, 1989.

AROLA, Raimón. *Las estatuas vivas. Ensayo sobre arte y simbolismo*. Buenos Aires: Ediciones Obelisco, 1995.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. "La cabeza encantada (*Don Quijote*, II, 62)". En *Homenaje a Luis Alberto Sánchez*. Eds. Robert G. Mead Jr. y Victor Berger. Madrid: Ínsula, 1983. 45-61.

CASAS, Bartolomé de las, fray. *Apologética historia sumaria*. Ed. Edmundo O'Gorman. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1967.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. 2 vols. Madrid: Castalia, 1978.

JONES, Joseph R. "Historical Materials for the Study of the *cabeza encantada* Episode in

Don Quijote II, 62". *Hispanic Review* 47 (1979): 87-103.

PLUTARCO. *Obras morales y de costumbres*. Ed. Manuela García Valdés. Madrid: Akal, 1987.

POE, Edgar Allan. *Ensayos y escritos*. Trad. e introd. Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 1973 (*El Libro de Bolsillo*, 464).

RUIZ DE ALARCÓN, Juan. *La cueva de Salamanca*. En sus *Obras completas*. I. Introd. Alfonso Reyes. Ed., pról. y notas Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. 383-470.

STURGEON, Theodore. *Más que humano*. Trad. José Valdivieso. 5ª. ed. Buenos Aires: Minotauro, 1973.

SUSSMAN, Mark. "Performing the Intelligent Machine". *The Drama Review* 43.3 (1999): 81-96.

TAUSSIG, Michael. "Viscerality, Faith, and Skepticism: Another Theory of Magic". En *In Near Ruins: Cultural Theory at the End of the Century*. Ed. Nicholas B. Dirks. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 221-256.

WAXMAN, Samuel M. "Chapters on Magic in Spanish Literature". *Revue Hispanique* 38 (1916): 325-463.

NUEVAS Y VIEJAS FRONTERAS

FANTÁSTICO Y MARAVILLOSO: DIFERENCIAS ETIMOLÓGICAS

Tania Alarcón Rodríguez
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando leemos una novela, un cuento o cualquier relato en que nos topamos con hadas, aparecidos, unicornios, dragones u otros seres imaginarios, no nos detenemos a pensar si éstos son elementos fantásticos o maravillosos. De hecho, si llegamos a usar estas palabras, "fantástico" o "maravilloso", no hacemos ninguna distinción, al grado de que las convertimos en sinónimos. Así, a un hada la podemos calificar de ser fantástico o maravilloso; lo único que nos interesa expresar, al utilizar estos adjetivos, es señalar que se trata de seres inexistentes, en los que no podemos creer, y que nos causa asombro.

Esta ambigüedad está incluso presente en las definiciones que proporciona María Moliner, en su *Diccionario del uso del español*. "Fantástico", en su primera acepción, significa "imaginario, sin realidad", y, en segundo lugar, "estupendo, magnífico, maravilloso, impresionante...". "Maravilloso" se define como "inexplicable dentro de las leyes naturales". Quizá la búsqueda del origen de estas palabras pueda esclarecer un poco la diferencia y lo que cada una implica en cuanto a sus cualidades.

En el español se tiene registro de la palabra "fantástico" en el Corbacho, de Martínez de Toledo, obra de mediados del siglo XV. Posteriormente, aparece en el *Dictionarium ex hispanensi in latinum sermonem*, de Antonio de Nebrija; en *Doze trabajos de Hércules*, de Torres Villena, y en la *Coronación*, de Mena.

La palabra "fantástico" proviene del adjetivo latino *phantasticus*, *a*, *um*, que se encuentra en la literatura latina tardía en Casiodoro (s. IV n.e),[1] San Agustín (s. V n.e) y Paulo Diácono (s. VIII n.e).[2]

Este adjetivo proviene, a su vez, del griego φανταστικός, η, ον, "relativo a la φαντασία" formado del sufijo griego —ικος "de, característico de", "lo relativo a, lo perteneciente a" y, para comprender mejor su derivación, debemos remontarnos a la palabra primitiva: el verbo φαίνω "hacer ver, mostrar" que en voz media, φαίνομαι, tiene los significados de "mostrarse, aparecer" y "parecer". De este verbo derivan las palabras españolas "fenómeno" y "fase" (Meyer y Steinthal 92), es decir, en relación con la primera, lo que se muestra, como en los fenómenos meteorológicos o en los circos donde se exhiben "monstruos" (curiosamente esta palabra proviene del latín *monstrare*, "lo que se muestra"), y, en relación con la segunda, es decir, las maneras de mostrarse, como en las fases de la luna.

En griego existen también el adverbio φανταστικῶς, "de manera fantástica", y dos sustantivos, uno femenino, φανταστική, que sobreentiende el sustantivo griego τέχνη, "el arte de hacer o crear fantasías", y uno neutro, φανταστικόν, "lo fantástico". Sin embargo, en el *Thesaurus Linguae Graecae*, no encontré ninguna referencia literaria a φανταστικός; en su lugar aparece el adjetivo φαντασιαστικός y su sustantivo neutro φαντασιαστικόν en autores griegos tardíos como Plutarco, Clemente de Alejandría y San Juan Crisóstomo. Sebastián Amador en su *Diccionario griego-español* anota el φανταστικός y el φαντασιαστικός como sinónimos.

Ahora bien, la palabra φανταστικός llegó a nosotros a través de un verbo derivado de φαίνω, mediante el sufijo —ιζω, "hacer", φαντάζειν,

[1] *Complex. Act. Apost*, 3: Ne aliquis tale miraculum phantastica crederet imaginatione demonstratum. Id. *de anim*., 2 ante med. Anima sibi repraesentat, quod phantastica imaginatione concepit.

[2] *In vitis Patrum Emerit inter Concilium Hispanense*, tomo 2, p. 640: Testor Dominum caeli et terrae, me tibi phantasticam visionem nullam referre.

"hacer visiones", "hacer ver en apariencia" y, en voz media, φαντάζομαι, "aparecer", esto es. En Platón tiene el significado de "aparecer como algo (por lo general engañosamente)", y se ejemplifica en la frase: τ□ἀρίστερα δεξία φαντάζεται, *lo que está a la izquierda aparece a la derecha* (en el espejo) (Meyer y Steinthal 170).

Al español el verbo φαντάζειν dio origen al sustantivo abstracto φαντασία, "fantasía", formado con el sufijo indoeuropeo —ia, que pasa a través de la palabra latina *phantasia*; en griego tiene el significado de "aparición, imagen". En Aristóteles significa "aparición y, por tanto, "imaginación" (Meyer y Steinthal 181). Esta palabra tiene mayor uso en los autores griegos que el adjetivo; sobre todo en Platón y en Aristóteles aparece frecuentemente. También se encontró en Diógenes Laercio, Plutarco, Epicteto, Ateneo el sofista, Herodiano y Filón .

En los autores latinos también se encuentra la palabra *phantasia*: en Séneca tiene el significado de "idea, pensamiento, concepto";[3] en Petronio,[4] "apariencia, fantasía"; en Amiano Marcelino, "visión, imaginación, sueño"[5] y en Cicerón equivale a "aparición"; él la traduce al latín por *visus*, "visión, mirada, es decir, la acción de ver lo que se mira".[6]

En español, la palabra "fantasía", como lo señala Corominas, se documenta por primera vez en *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, a mediados del siglo XIII: *tenién que fantasía las avié engañadas* (433b). También encontramos esta palabra en el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita: *Levantó se el vellaco, con fantasía vana* (57c); asimismo, en *A la muerte del Marqués de Santillana*, de Gómez Manrique, (copla 25); en *Universal Vocabulario en latín y en romance*, de Alonso Fernández de Palencia; en *Dictionarium ex hispa-*

[3] 2 a med.: Cestius quum descrpissiset honores, quos etc. adiecit: per sepulcra nostra iurabitur. Nicetas longe disertius hanc phantasiam movit.

[4] *Fragmenta*, 38 Phantasia non homo

[5] Visa nocturna, quas phantasias nos appellamus

[6] In qua primum de sensibus ipsis quaedam dixit nova, quos iunctos esse censuit e quadam quasi impulsioni oblata extrinsecus, quam ille fantasian, nos visum appellemus licet. Acad, 11, 40

nensi in latinum sermonem, de Antonio de Nebrija y en el Diálogo de la lengua, de Juan de Valdés.

También la palabra φάντασμα deriva del verbo φαντάζειν, y del sufijo —μα, "resultado de la acción", y se encuentra con los significados de "aparición, fantasma; visión, sueño; imagen, apariencia", es decir, la aparición en cuanto es física, lo que aparece ante nuestros ojos. En Platón significa "aparición, alucinación" (Meyer y Steinthal: 170). Se encuentra con frecuencia en Platón y en Aristóteles, y menos frecuentemente en Eurípides, Plutarco, Diógenes Laercio, Teócrito, Ateneo el sofista y Filón.

La palabra latina *phantasma* es utilizada por Plinio ya con el significado de "ser imaginario", "espectro" y el de nuestro "fantasma",[7] por San Agustín, con el de "idea, representación imaginaria",[8] y por San Paulino con el de "ficción, sueño". La palabra "fantasma" ha estado en el uso del español desde el siglo XVI.

En Ovidio aparece un personaje llamada Phantasos, que es el hijo o servidor del Sueño, y se encarga de producir las visiones del sueño.

Cabe señalar que en griego la familia de palabras formadas a partir de φαντάζειν es más numerosa que en español: φαντασιοσκοπεω, "ver imágenes"; φαντασιόσκοπος, "el que forma imágenes"; φαντασιοπλήκτως es un adverbio que quiere decir: "de manera que evoca imágenes"; φαντασιόω, "imaginar"; φαντασιόομαι, "tener imaginación"; φάντασις, "visión"; φαντασιώδης, "imaginario"; φαντασμάτιον, "pequeña visión, fantasmita"; φάντασμος, "fantasma"; φάνταστον, "imaginación, visión"; φάνταστος, "imaginable" (Yarza: 1463, *s. v.* φαμί). En español se encuentran las siguientes palabras derivadas y compuestas: fantasioso, fantasear, fantasmón y, provenientes del francés, fantasista fantasmagoría y fantasmagórico.

[7] Epistola 27, *sub init*.: Velim scire, esse aliquid phantasmata, et habere propriam figuram, numenque aliquod putes, an inanem et variam ex metu rostro imaginem accipere.
[8] *De Trinit*, 8, 6: Alexandriam quum eloqui volo, quam nunquam vidi, praesto est apud me phantasma eius.

Examinemos ahora la palabra "maravilloso": ésta proviene de "maravilla" y del sufijo latino —oso, "lleno de", y del plural neutro del adjetivo latino *mirabilis* ("extraño, notable"): *mirabilia* "las cosas maravillosas". Pues bien, *mirabilia* evolucionó como palabra semiculta al español. *Mirabilis* proviene de *mirari*, "admirarse", quedarse en suspenso, maravillarse, admirar, mirar con admiración", y del sufijo latino *–bilis* (*–ble* en español), "que merece, digno de, capaz de, que puede, que puede ser (con sentido pasivo)".

Hay que señalar aquí que la palabra "mirar" proviene directamente de *mirari*, conservó en un principio la misma significación del latín, es decir, "asombrarse, extrañar, admirar", después significó "contemplar (con admiración)" y en la actualidad la utilizamos como sinónimo de "ver". Se tiene la documentación de la palabra alrededor del siglo XII, en el *Cid*.

"Milagro" es otra de las palabras que deriva de *mirari*: proviene del latín *miraculum*: formada del sufijo latino —*culum*, "resultado de la acción", es decir, "el resultado de admirar", "lo que provoca admiración". Esta palabra se encuentra en Tito Livio, Plinio y Quintiliano con el significado de "rasgos de habilidad" y en San Agustín ya con el sentido de "milagro: suceso extraño o maravilloso que por no poderse explicar por las leyes naturales se atribuye a un ser sobrenatural".

Los griegos utilizaban la palabra θαυμα para referirse a "maravilla", la cual pasó al español de manera más restringida que la latina: se conserva únicamente en el vocablo *taumaturgo*, "que obra prodigios". θαυμα es una palabra literaria de uso mediano como lo señala Corominas, y se documenta por primera vez en el siglo XVII.

Después de este pequeño rastreo, se podría llegar a la conclusión de que la diferencia de los significados de estas dos palabras, "fantástico" y "maravilloso", consiste principalmente, en que la primera está referida a la "facultad de la mente para representar cosas inexistentes"; de acuerdo con Moliner, la palabra "fantasía" es una creación mental, una imagen. En cambio, lo maravilloso está vinculado a lo que se puede ver, aunque resulte increíble: se trata de una imagen externa a la mente.

Dicho de otra manera y quizá desde un aspecto meramente retórico, estas palabras y sus conceptos funcionan como una unidad donde los opuestos se complementan al pensar en emisión y en recepción; es decir, si el hablante crea una φαντασία, es decir, una imagen mental, y la única forma de transmitirla es por medio de las palabras vívidas, y estas palabras son captadas por el oyente a través del oído, de manera que se produzca en la mente una visión equivalente a la que se percibe con los ojos; así lo fantástico crea que un escritor imagina crear en el lector la evidencia, es decir la maravilla.

Obras citadas

COROMINAS, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1991.

FORCELLINI, Aegidius. *Lexicon totius latinitatis*. Patavium: Typis Seminarii, 1940.

GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 1998.

MEYER, Thomas y Hermann STEINTHAL. *Vocabulario fundamental y constructivo del griego*. Trad. y adapt. Pedro Tapia Zúñiga. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. 2 vols. Madrid: Gredos, 1986.

PABÓN S. DE URBINA, José M. *Vox. Diccionario manual griego español*. Barcelona: Bibliograf, 1967.

THESAURUS LINGUAE GRAECAE PROJECT. *Thesaurus Linguae Graecae*. CD-ROM, # D. Irvine: University of California, 1992.

YARZA, Florencio I. Sebastián. *Diccionario griego-español*. Barcelona: Ramón Sopena, 1983.

VISIONES Y HECHICERÍAS. EL PEYOTE, EL ÁNIMA SOLA Y LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO

Araceli Campos Moreno
Universidad Nacional Autónoma de México

El uso supersticioso del peyote

En un edicto de fe publicado en 1620, la Inquisición de la Nueva España prohibió la ingestión del peyote, comúnmente empleado en actos adivinatorios durante la época colonial. Señala el edicto que "dicha yerba ni otra alguna pueden tener la virtud y eficacia natural" para "descubrir hurtos", predecir el futuro o revelar sucesos ocultos; tampoco tiene el poder de crear "ymágenes, fantasmas y representaciones" para tales fines. Se aclara que las alucinaciones producidas por el peyote son producto de la "sugestión" de las personas que, "poco temerosas de Dios", adquieren este "vicio",[1] el cual —se admite— tomaba más fuerza entre los habitantes del virreinato (Edicto de fe contra el peyote. Archivo General de la Nación [en adelante AGN], Grupo documental Inquisición, México, 1620, vol. 289, exp. 12, s/fol.).

Para los inquisidores era indudable que la adivinación mediante el peyote estaba asistida por el demonio,[2] que según lo precisa el edicto,

[1] Según el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, el vicio "se opone al compuesto vivir de los hombres... Nos lleva por sendas erradas, como por caminos reales la virtud. Aquí viene bien *principiis obsta y caute ambunala*, porque de la manera que el más mortífero veneno se disfraça, con más dulçura se nos presenta el vicio mayor, más apetecible y suave".

[2] Cualquier tipo de práctica mágica suponía la intromisión del demonio.

primero la introducía en los indios, debido a su natural inclinación por la idolatría, y después en otras personas. Puesto que tal práctica "es acción supersticiosa y reprovada, opuesta a la pureça y sinceridad de nuestra santa fee cathólica", exhortan a la población a abandonar ese "vicio". Sus palabras son contundentes:

> Mandamos que, de aquí [en] adelante, ninguna persona, de qualquier grado o condición que sea, pueda usar y use de la dicha yerba del peyote ni de otras para dichos effectos ni para otros semejantes, debajo de ningún título o color, ni hagan que los indios ni otras personas las tomen (Edicto de fe).

La prohibición aparece acompañada de la siguiente advertencia: quienes sean "rebeldes e inobedientes" serán excomulgados y recibirán las penas corporales y pecunarias que fije el Tribunal (Edicto de fe). La amenaza, en especial la excomunión, debió ser terrible para un sociedad permeada por la religión.

A pesar de ello, el uso del peyote no fue erradicado, como lo muestran las numerosas denuncias que llegaron al Tribunal. Baste como ejemplo la carta que, desde Celaya, enviara fray Diego Muñoz[3] a los inquisidores de la ciudad de México en 1620. Alarmado, asegura que "hasta los gachupines recién venidos de Spaña" solicitaban el peyote a los indígenas para que les revelaran el porvenir. La adivinación a la que se refiere consistía en arrojar granos de maíz en una vasija de agua. Bajo los efectos del alucinógeno, el indígena lograba ver imágenes reflejadas en el líquido con la información que se deseaba saber (Campos 32).

La misiva muestra la atracción que ejercía el mundo indígena en los españoles. Al parecer, se creía que los aborígenes tenían conocimientos

[3] Fray Diego Muñoz, que recorrió la zona del Bajío, era comisario inquisitorial. El deber de los comisarios consistía en investigar y denunciar ante los inquisidores de la capital las herejías y aquellas costumbres que atentaran o se alejaran de los cánones dictados por la Iglesia Católica.

ocultos y poderosos. El mismo fray Diego Muñoz, que inundó al Tribunal con denuncias y quejas, fue presa de esa creencia, pues en la misma carta informa que los indígenas ingerían el peyote para curar el asma y otras enfermedades y que, tomándolo como medicamento, "no priva del sentido ni [se] veen vissiones" (Campos 32). Posiblemente, el afanoso fraile probó las virtudes maravillosas del peyote.

Por lo que respecta al edicto antes mencionado, llama la atención la actitud racional de los inquisidores, que negaban las cualidades sobrenaturales del peyote, considerando estas creencias como supersticiones, término que a menudo usaron para referirse a las prácticas mágicas populares; en tanto que a los supersticiosos los catalogaron como seres ignorantes, rústicos, de poca fe, que habían sucumbido a las tentaciones del demonio.

El Ánima sola

Frente a la actitud racional y despreciativa de los inquisidores, en el otro extremo se encontraba el pueblo, que veía en la magia un medio para resolver sus necesidades más urgentes y cotidianas. De los varios tipos de magia practicados durante el virreinato, la hechicería amorosa fue la que tuvo más adeptos y las mujeres fueron quienes con frecuencia acudían a ella.

Al hacer una revisión de los documentos inquisitoriales del siglo XVII, salta a la vista el número significativo de denuncias sobre actos hechiceriles que hay en los treinta primeros años. Paradójicamente, gracias a la represión ideológica que representó el Santo Oficio, los legajos que contienen las declaraciones de hechiceras y sus cómplices hoy constituyen valiosos testimonios que permiten acercarnos a sus fantasías, preocupaciones y anhelos. Para ilustrarlo, me referiré al caso de la mulata Leonor de Isla, afamada hechicera que vivía en el Puerto de Veracruz, procesada por la Inquisición.

Por medio de las confesiones de sus vecinas sabemos de su peculiar oficio. Su especialidad era resolver problemas amorosos, sobre todo

provocar el regreso de huidizos amantes. A las quejosas alentaba diciendo: "quita allá, que si yo quiero, yo le traeré a mi casa y haré que dexe a la que tubiere" (AGN, Grupo documental Inquisición, México, 1622, vol. 342, exp. 23, fol. 15r).

La efectividad de sus hechizos fue comprobada por una vecina llamada Isabel de Parra, quien, habiendo tenido "torpe amistad" con un carpintero, acudió a la mulata para que "le bolbiese aquel hombre a su amistad" (AGN, vol. 342, 9v.). A media noche, varias veces Leonor salió a una encrucijada donde hizo "cercos" y conjuros para llamar al demonio. También colocó tres candelas frente a una estampa de santa Marta y le pidió que el amante de Isabel volviera, como luego sucedió. La estampa estaba conjurada —aseguraba Leonor— y siempre la llevaba consigo.[4]

Juana de Valenzuela, primero inquilina y después vecina de la mulata, proporcionó más datos a los inquisidores. En su afán de desligarse de la hechicera, hizo una denuncia que no sólo motivó el encarcelamiento de Leonor, sino también el de ella misma y de otras vecinas. Debemos imaginar a las dos mujeres en largas charlas de confesiones, en las que una, la maestra, presume sus logros hechiceriles a la amiga, que pertenece a un grupo celestinesco de mujeres pobres, angustiadas y despechadas que giraba alrededor de la mulata. La complicidad de ellas y la difusión que hacían de sus conocimientos mágicos debió preocupar a los inquisidores y motivó el encarcelamiento de las involucradas.

Entre las cosas que le platicó Leonor, refiere la devoción que tenía por el Ánima Sola. Le había contado que, cuando vivía en Cádiz, había conjurado al Ánima para saber si el amante de una amiga suya se había ahogado. Subida en una azotea, después haber conjurado al Ánima Sola, vio salir "a un mancebo de entre las olas del mar, bestido con una ropilla colorada [y con] un paño colorado en la cabeza" (AGN, Inquisición, vol. 342, 10v). De la aparición se deduce que el hombre se

[4] Santa Marta fue muy invocada para resolver asuntos del corazón. Varios conjuros dedicados a ella he recogido en los archivos inquisitoriales (Campos 119-125).

había ahogado y, por el color rojizo de la vestimenta, se infiere que yacía en el Infierno, o bien, penaba en el Purgatorio.

También en Cádiz, para tener noticias de un mozo que servía en los galeones que cada año iban a tierra,[5] había invocado al Ánima sola ofreciéndole una niña que recientemente había parido. La revelación ocurrió en forma siniestra: a media noche, acostada en su cama, se le apareció "un pato grande con una ala quebrada chorreando sangre", que subió a la cama y "le dixo con voz lastimosa: muger, ¿para qué me quieres? Déxame yr a descansar" (AGN, Inquisición, vol. 342, 10r y 11v). El mozo, como después se supo, había muerto de una herida en el brazo, y por la revelación, le pedía a Leonor que lo dejara en paz. Sin duda, para Leonor, invocar al Ánima era un medio efectivo para adivinar, de ahí la devoción que le profesaba.

La relación con el Ánima Sola continuó en la Nueva España, según le platicó a Juana. En Veracruz, murió su hija, muerte que atribuyó al ofrecimiento que había hecho al Ánima. Nuevamente, las revelaciones mágicas se hicieron presentes. Dos o tres noches antes del deceso, oyó ruidos en su patio. Repentinamente, entró un abejorro al tiempo que la criatura fallecía. El Ánima, esta vez en figura de insecto, se había llevado a la niña como cobro de sus peticiones.

En el proceso de Juana de Valenzuela no he hallado el conjuro que recitaba Leonor de Isla, ni tampoco en el de ésta última. En otros legajos inquisitoriales, he recogido dos versiones que probablemente sean muy parecidas al conjuro empleado por la mulata. La primera versión la proporcionó una sevillana llamada Catalina de León, que habitaba en la ciudad de México. Dijo haber recitado el conjuro para atraer a Garci Pérez, el hombre con quien ardientemente deseaba casarse:

[5] La incertidumbre que originaban los viajes marítimos era frecuente. Recordemos que en aquellos tiempos las travesías en barco eran largas y estaban ceñidas por el azar. La espera debió ser angustiosa, y mujeres como la mulata acudían a la magia para tener noticias de sus maridos, amantes o familiares.

Ánima, ánima, ánima
traedme a Garci Pérez.
¡Luego, luego, luego!
Que no tenga quietud ni reposso
hasta que venga.
Que no tenga quietud
hasta que venga.
Que no duerma ni coma ni tenga reposso,
hasta que venga a verse conmigo.
¡presto, presto, presto!
(AGN, Inquisición, México, 1617,
vol. 316, s/exp., fol. 275r; Campos 18).

Como suele suceder en el mundo de la hechicería, la transmisión oral de conocimientos juega un papel importante. Catalina había escuchado el conjuro de labios de otra mujer, Petrona de Figueroa, quien decía tener poderes sobrenaturales, la cual le había explicado que debía recitarlo todas las mañanas, desde una ventana que diera a la calle y después de rezar tres Avemarías. Como lo dice el conjuro, el Ánima llevará, de forma inmediata, al hombre demandado, que no tendrá paz hasta que regrese al lado de la conjurante.

Para infortunio de Catalina, Garci Pérez no apareció. Desesperada, fue conducida por Petrona al temazcal de unas indígenas que vivían en la calzada de Chapultepec. Una mulata calentó unas yerbas e hizo que se bañara con ellas. Las plantas con que la sahumó —según palabras de Petrona—, estaban aderezadas con "carne de hombre muerto". La intervención de estas mujeres pertenecientes a diferente rango étnico evidencia la interacción que se dio entre distintas culturas, y que tanto alarmó al fraile Diego Muñoz, a quien me he referido ya en párrafos anteriores.

La segunda versión que he recogido del *Conjuro del Ánima Sola* se encuentra en la confesión de una gaditana, María de Aguilar, que vivía en Puebla. El conjuro difiere del anterior, pero el objetivo es el mismo:

provocar el regreso del hombre ausente. Al igual que Catalina, María lo recitó al pie de una ventana abierta. El día que inició la recitación, mandó decir una misa y, en el último, rezó un rosario. El conjuro es el siguiente:

> Ánima sola
> por la vida que vibiste
> y la muerte que tubiste
> y las penas en que estás
> y la gloria que aguardáis,
> que bais a donde Francisco está
> y en su corazón os depositá
> y en la cruz de su frente os sentá,
> hasta que me venga a buscar.
> (AGN, Inquisición, Puebla, 1622,
> vol. 335, exp. 104, fol. 386r; Campos 119).

En ambos conjuros se siguió un ritual: recitarlo junto a la ventana, pues se suponía que, después de enunciarlo, por la calle aparecería el hombre solicitado. Para el pensamiento mágico, los conjuros son un instrumento capaz de alterar las leyes naturales; todo es posible, sólo se requiere conjurar a la divinidad adecuada. Los márgenes de la realidad y la fantasía se diluyen en la magia. Los testimonios referidos muestran la fe que algunas mujeres profesaban al Ánima Sola, unas veces para adivinar, otras, para atraer al amado.

Las ánimas del Purgatorio

¿Pero de dónde viene la devoción al Ánima sola? Desde tiempos muy remotos, la Iglesia Católica ha promovido la creencia de que —salvo excepciones—, el alma de los difuntos va a dar a un lugar de expiación denominado el Purgatorio. Es un artículo de fe, se explica en un devo-

cionario popular,[6] "que las almas de los que mueren con culpa venial, o sin haber satisfecho plenamente a la Justicia Divina por los pecados ya perdonados", estén detenidas allí en espera de adquirir la suficiente pureza para merecer el Cielo (*Mi devoto del Purgatorio*, 11-12).

Mi devoto del Purgatorio tiene las siguientes características: es un libro muy práctico, pues de pequeñas dimensiones (8 x 14 centímetros), puede llevarse en el bolsillo o en una bolsa de mano. Contiene los rezos que en la misa, la Semana Santa y el Rosario se deben decir en favor de las Ánimas del Purgatorio y, por supuesto, muchas oraciones dedicadas a ellas pidiéndoles favores. Transcribo literalmente dos:

> ¡Dios te salve, ánima cristiana! Jesucristo, que te redimió con su preciosa Sangre, tenga por bien librarte de tus penas, y darle lugar y asiento entre los coros de los Ángeles, donde te acuerdes de nosotros, y supliques a Dios que nos lleve a tu compañía para ser coronados en el Cielo. Amén. Jesús (83).

> Esposas muy queridas del Señor, que, arrojadas en la cárcel de indecibles penas, careces de la presencia del amado hasta que te purifiques, como el oro en el crisol, de las reliquias que te dejaron las culpas; ustedes, que desde esas voraces llamas clamas, con mucha razón a tus amigos "¡Misericordia!" yo, me compadezco de tu dolor y quisiera tener caudal suficiente para satisfacer su deuda; pero ya soy más pobre que ustedes mismas, apelo a la piedad de los justos, a los ruegos de los bienaventurados, al tesoro de las indulgencias; a la intercesión de María Santísima y a la preciosa Sangre de Jesucristo, para que por este medio logres el desea-

[6] Recientemente adquirí el devocionario en un pasaje comercial, situado atrás de la Catedral Metropolitana, en una calle populosa del centro de la ciudad de México. Desde hace muchos años, en este pasaje se venden imágenes, literatura y diversos artículos religiosos. Es característica de este tipo de literatura religiosa la ausencia de datos bibliográficos. El devocionario no cuenta con autor, fecha ni editorial; pero contiene una leyenda que asegura la posesión de un registro ante la Secretaría de Educación Pública y una licencia eclesiástica, con lo cual queda legitimado y autentificado.

> do consuelo y, yo, por tu intercesión, gracia para arrepentirme de mis culpas, y al fin de la vida, la eterna gloria. Amén.
>
> ¡Oh Jesús, siempre justo en la sentencia! Por las almas, benditas yo te ofrezco Todo ayuno, vigilancia, abstinencia, y cualquiera obra buena en que merezco; Todo el rezo, el trabajo, la indulgencia; Los trabajos que sufro y que padezco, y ofrezco por alivió [sic] en sus quebrantos Los méritos de Cristo y de sus Santos" (85 y 86).

Varias observaciones se pueden hacer a estas oraciones. Destaca la actitud reverente y sentida del creyente hacia las Ánimas, que considera benditas, y a Dios y otras dignidades santas. Son muy diferentes de los conjuros del Ánima Sola, más breves, demandantes y heterodoxos. Las incongruencias y deficiencias en la redacción y puntuación pueden deberse al origen popular de sus creadores, despreocupados y poco enterados por regularidades gramaticales, o bien porque estamos ante los textos de un libro que se publica repetidas veces sin revisiones.

El uso de mayúsculas en ciertas palabras y al inicio de frases evidencia su importancia semántica (la "preciosa Sangre" de Jesús, "Los méritos de Cristo y de sus Santos", etc.). La caracterización de las Ánimas adquiere connotaciones dramáticas: claman misericordia, han sido arrojadas a una cárcel de indecibles sufrimientos. La relación del devoto con ellas es intensa y cercana, pues con sus rezos él será el responsable de que transiten al Cielo.

La venta de *Mi devoto del Purgatorio* en una ciudad como la de México, populosa y con visos de modernidad, pone de manifiesto la devoción que aún se profesa a las Ánimas del Purgatorio. Antes de terminar este artículo, Norma Román Calvo, citadina de 76 años y amiga mía, me contó una historia peculiar. Amado Leyba, su tío, se ganaba la vida comerciando, sobre una mula, productos entre algunos pueblos del Estado de Guerrero. Fiel a su nombre, en sus andanzas tuvo ciertos amoríos; uno dejó inconcluso, por lo cual los hermanos de la mujer engañada decidieron tomar venganza. Al grito de "¡ahí viene Amado Leyba!", decidieron salir a enfrentarlo. Pero, para su sorpresa, Amado

Leyba no llegaba solo, sino acompañado de una tropa, en realidad, las Ánimas benditas del Purgatorio, a las que se había encomendado y lo acompañaban para protegerlo.

Mi amiga también me informó que las Ánimas Solas son las almas de los difuntos que deambulaban por el mundo penando por sus pecados, casi siempre, por homicidio o por haber escondido un tesoro. Son algo así como fantasmas, a los que por supuesto se les tiene miedo.

La creencia en este tipo de Ánimas está documentada en *La Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, escrita hacia 1211. Según este libro, si bien es común que las almas de los difuntos se purifiquen en el Purgatorio, lugar situado, "según algunos sabios, muy numerosos por cierto, en las proximidades del infierno, y según otros, en la zona tórrida del aire", hay algunas que, "expecionalmente y por permisión divina", se purifican en otros sitios (Vorágine 704).

La decisión divina se presenta cuando el castigo asignado al alma del difunto es leve o esté próxima su liberación; debido a que han intervenido en su favor las oraciones o peticiones de los santos (este punto se relaciona con el anterior, es decir, con un tiempo de purificación breve); cuando Dios desea que su expiación sirva de ejemplo a los mortales, y cuando quiere "que determinados difuntos purguen sus penas en el mismo sitio en que cometieron" sus pecados (Vorágine 704).

El último caso que explica *La leyenda dorada* se relaciona con las visiones que tuvo la mulata Leonor de Isla. Usando la creencia del Ánima Sola, conjurándola, había llamado las almas de dos hombres que habían perecido en el mar. Las otras dos españolas habían utilizado al Ánima para provocar el retorno de los hombres que amaban. Lo que encontramos aquí es la utilización de una artículo de fe en prácticas mágicas, en donde se "mezcla lo sagrado con lo profano". El amor y sus sufrimientos es el común denominador de esas mujeres, además de la pobreza, la marginalidad y la angustia en las que vivían. La magia les permitía poner coto a sus desventuras.

Tanto en estos casos como en el uso supersticioso del peyote vemos al Santo Oficio preocupado en un ámbito escabroso: las alucinaciones,

"ymágenes, fantasmas y representaciones" de las personas, en un intento por diferenciar no sólo lo correcto en términos religiosos, sino también la línea, muy difusa por cierto, entre la realidad y la fantasía.

Habría que señalar que estas preocupaciones no fueron tan profundas como puede creerse. De las muchas denuncias que llegaron al Tribunal, muy pocas merecieron un proceso. Acabar con las supersticiones parece una labor difícil; prueba de ello es que hasta la fecha la fe en las Ánimas sigue su curso.

Obras y documentos citados

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (MÉXICO). Grupo documental Inquisición, México, 1617, vol. 316, s/exp.

_____. _____. Puebla, 1622, vol. 335, exp. 104.

_____. _____. México, 1622, vol. 342, exp. 23.

_____. _____. [Edicto de fe contra el peyote] México,1620, vol. 289, exp. 12, s/fol.

CAMPOS MORENO, Araceli. *Oraciones, ensalmos y conjuros novohispanos del Archivo Inquisitorial novohispano. 1600-1630*. México: El Colegio de México, 1999.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española. Primer diccionario de la lengua (1611)*. México: Turner, 1984.

Mi devoto del Purgatorio. México: s. p. i.

VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Trad. José Manuel Macías. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

MODELO DE VIRTUDES EN EL IMAGINARIO DE LAS "VIDAS" EN CRÓNICAS RELIGIOSAS NOVOHISPANAS DEL SIGLO XVII

Edelmira Ramírez Leyva
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

Hablar de las "maravillas", los "prodigios", los "portentos" que se pueden leer en las vidas de los religiosos del siglo XVII novohispano es entrar de lleno en el terreno de la práctica de la virtud que lleva a la santidad.

Desde luego, se trata de sujetos considerados como paradigmáticos por el entorno social que les tocó vivir. Sin embargo, es posible referirse a numerosos religiosos cuyas excelsas virtudes se convertían en modelos de perfección que reforzaban la religión a la que pertenecían y cada uno de cuyos actos se constituía en verdaderos ejemplos vivientes que encarnaban, para los creyentes, modelos de virtud elevada y, sobre todo, a la certeza de que tal tipo de vida podía seguirse.

No obstante, una revisión de esas vidas muestra que dichos modelos no se presentaban como ejemplos fácilmente imitables. Los religiosos dedicaban totalmente sus vidas al servicio eclesiástico, acordes con los preceptos del oficio que habían elegido y respaldados en la ideología cristiana que los sustentaba, de tal forma que si se parte del imaginario que se desprende de los relatos de sus vidas, reconstruidos por religiosos de las diversas órdenes que convivían en el México colonial, se perciben unos seres muy distantes de los comportamientos profanos.

Los cronistas que insertan esas vidas en sus relatos también eran religiosos, por lo que se desprende que conocían bastante bien la vida de esos hombres dedicados a la misión, la predicación y la conversión de

los naturales de las tierras del Nuevo Mundo, a quienes entregaron sus vidas con gran caridad y amor; o al tipo conventual de religiosos, que trabajaban en los servicios internos del convento y dedicaban gran parte del tiempo a la oración, la contemplación y la disciplina; o a aquellos otros que fueron designados para ocupar altos puestos eclesiásticos, como obispos y arzobispos, y que, llevando también una vida virtuosa, se destacaron por su entrega y habilidad para cumplir con las obligaciones que sus puestos les imponían.

Todos ellos, independientemente de las funciones que realizaran, tenían el común denominador de llevar a la práctica las virtudes cristianas, entre las que destacaban la caridad, la castidad, la obediencia, la humildad, el desapego, la disciplina, la renuncia, el amor al prójimo, la mansedumbre, la modestia, la sobriedad, por mencionar sólo algunas. En realidad, se puede afirmar que no solamente practicaban esas virtudes, sino que las encarnaban llevando su práctica a extremos singulares.

A lo anterior hay que añadir su acentuado ascetismo, común entre los religiosos, pues no hay que olvidar que

> el ascetismo en el lenguaje espiritual corriente, significa el esfuerzo personal y fatigoso que, sostenido por la gracia de Dios, el cristiano debe llevar a cabo para alcanzar la perfección sobrenatural [...] quiere decir compromiso personal consciente, voluntario, libre, amoroso, en el camino hacia la perfección de la vida espiritual con el cúmulo de fatigas, mortificaciones, penitencias, oraciones, trabajo, renuncia, desapego, sacrificios que dicho itinerario comporta y exige (Ancilli 172).

Podría decidirse que los religiosos pintados en las crónicas del siglo XVII no sólo cumplían con los citados trabajos ascéticos, sino que muchos se excedían en ellos, borrando los elementos mínimos que garantizan la supervivencia de un individuo: no prestaban atención al comer, al dormir, a la salud, al vestuario o al calzado. Y hacían todo esto porque aquellos a quienes servían los requerían de tiempo completo. Los religiosos se dan cuenta de la pobreza, las enfermedades, la insa-

lubridad y el estado espiritual en el que sobrevivían los indígenas a su cargo; lo cual rebasaba, desde luego, el trabajo que podían ofrecer los pocos destinados a tales misiones. A eso hay que agregar la carencia de infraestructura que facilitara sus labores.

Un ejemplo del ascetismo exagerado que nos pintan los cronistas del siglo XVII nos lo ofrece fray Francisco de Burgoa al hablar de fray Martín de Allende, de quien comenta que

> pasó a sujetar tanto sus pasiones, que siempre las traía enfrenadas con la aspereza de silicio, y disciplinas con extraño rigor en la huertecilla del noviciado donde le acontecía a los golpes del azada brotar la tierra a millares de hormiguillas muy enconosas, con quienes se regalaba poniéndoles las manos para en ellas quebrantase su braveza, y era para los demás religiosos horror [...] la luz que ardía en su alma del temor de Dios, le tenía siempre despierto, con tanto aborrecimiento a su cuerpo, que lo despedazaba a azotes, los desgarraba con cadenas, y consumía con ayunos, y todo junto llegó a tanto extremo, que los charcos de sangre, que se hallaban a la hora de Maitines en el suelo del oratorio de la casa de novicios eran tan grandes que anegaban los (descalzos por no ser sentidos), las paredes manchadas de los salpiques, que era menester lavar uno, y otro, todos los días [...] En el doblez de la frezadilla de la cama, descubrió [un hermano] unos trapos de jerga con la disciplina envuelta, más cuajarones de sangre, que en el mandil; los ramales estaban todos redoblado de puntas de alambre, y otros hierrecillos tan endurecidos que se entraban por un pedernal (Burgoa 531 y 534-35).

Se trata, entonces, de individuos peculiares, no sólo por el tipo de trabajo que realizan, sino por la excepcionalidad de sus vidas en todos los sentidos. A ese virtuosismo hay que añadir los dones que les confirió la naturaleza en inteligencia, dominio de lenguas, capacidad discursiva, sabiduría y discreción, entre otros.

Todo ese perfil remite a la construcción de un imaginario que tipificó a esos personajes como modelos de perfección, pues sus cronistas

eludieron la referencia a cualquier defecto o debilidad humana, connatural al hombre, que hubieran podido tener. Con ello crearon paradigmas de perfección que rayan en la santidad en vida. De la percepción de dicha santidad derivan los milagros, prodigios y portentos que se atribuían a los religiosos, sobre todo después de muertos, aunque la Iglesia no los considerara en tal categoría oficialmente. A todas luces se trataba de la configuración de una religiosidad popular favorecida por las órdenes mismas y sustentada por el pueblo. Por eso al morir, tanto el cuerpo, como las raídas vestiduras y todos los objetos, incluyendo su escritura pasaban a constituirse en verdaderas reliquias portadoras de la gracia divina, lo que permitía, por lo tanto, a sus poseedores efectuar todo tipo de maravillas.

Los prodigios comprenden una gama amplia, en la que se pueden incluir visiones, arrebatos, levitaciones, éxtasis, revelaciones, apariciones, profecías, resplandores, luces, transformaciones físicas después de muertos, emanación de fragancias tanto en vida como ya muertos, multiplicación de alimentos, transferencia de valor a metales y alimentos, generación de alimentos, dominio sobre el fuego y los huracanes, capacidad de hacer brotar agua, manifestaciones de los elementos cuando morían, y diferentes tipos de curaciones extraordinarias, incluyendo resucitados.

Desde luego, los diferentes tipos de prodigios derivados del proceso místico que cada uno de estos santos hombres realizó se pueden clasificar. Unos son propios de esa vida mística; después están los llamados fenómenos paramísticos; también se pueden citar los milagros realizados por ellos mismos en vida; y, una vez muertos, están los que realizan otras personas en su nombre o a través de sus reliquias. A todos éstos hay que agregar fenómenos de la naturaleza que aparecían con la muerte de algunos de ellos.

La variedad de maravillas, prodigios y portentos, como les llaman los narradores, es amplia. A continuación se mencionarán algunos ejemplos de acuerdo con el significado que la Iglesia les asigna.

Entre los múltiples fenómenos paramísticos que la Iglesia consigna está el de las visiones y revelaciones. Al respecto el cronista Alonso Fernández, al hablar de la vida de Martín de Valencia, afirma que

> vio una vez en espíritu grande número de infieles que venían a la fe y que recibían el santo bautismo. No se pudo entonces contener, y así dijo tres veces muy alto: *Laus fit Iesu Christo*, y luego quedóse arrobado en la visión sin hablar más palabra. Los demás religiosos, como no sabían lo que sentía, entendieron que estaba fuera de sí. Lleváronle a la celda encerrándole y aun clavándole la ventana y volviéronse al coro a acabar con los demás el oficio divino. Estuvo el siervo de Dios arrebatado hasta el día siguiente a hora de misa mayor. Cuando recordó, viéndose encerrado en la celda, quiso abrir la ventana, y hallándola clavada fuertemente, sonrióse de ver lo que habían hecho los religiosos por temer no se despeñase por ella. Rogó mucho a Dios viese él por sus propios ojos cumplida aquella visión (62).

Las visiones y revelaciones "son fenómenos del conocimiento místico que tienen una importancia secundaria en el desarrollo de la vida espiritual, no comparable a la importancia que tiene la contemplación infusa" (Ancilli 608). En este caso el cronista Alonso Fernández no se detuvo a analizar o cuestionar el tipo de visión que tuvo el religioso; sólo la menciona como parte de los sucedido al fraile.

El enemigo común de los hombres que buscaban la perfección era Satanás. Por ello las apariciones y luchas con tan temible enemigo estuvieron a la orden del día. Fue lo que sucedió al hermano Diego Truxillo, quien tuvo una guerra constante con su enemigo, el cual, al ver que no podía vencerlo,

> mudó de forma de pelear, y acometióle al descubierto apareciéndole visiblemente en horrendas formas, y figuras, ya de perro, ya de León, ya de Sierpe, ya de Gigante, y otras disformes, q[ue] pretendía atemorizarlo, para que desistiese lo començado. Pero mientras mas diligencias hazia el

> Demonio, para apartarlo de lo bueno, experimentaba en si mas esfuerzos contra el para rebatirlo, y para vencerlo (Florencia 390-391).

Pero las visiones no eran exclusivas de los hombres santos parecería-que éstos también las hubiesen trasmitido a sus conversos. González Dávila, al narrar la vida de don fray Ivlian Garces, cuenta que

> dos Indios recien conuertidos, el vno Pedro, y el otro Diego, que fueron de los primero que recibieron la Fe, vieron en vn dia en espiritu, despues de auerse Confessado dos caminos, el vno ediondo, y asqueroso, y el otro lleno de fragancia, y rosas, y vieron en él a Santa Maria Madalena, y a Santa Catalina, que las conocieron por las insignias con que estan pintadas, que les dijeron: El camino que lleuauais es el primero, horrible, asqueroso, y malo, el segundo, que ahora lleuais despues del Baustismo, oloroso, suave, y llano, es el de la salvacion (83).

Entre los dones que se repiten entre los religiosos biografiados por los cronistas, está uno que se relaciona con el milagro de la multiplicación de los panes realizado por Jesús (Mr. 6:30, 8:1). Así, en el tiempo de fray Diego de Landa en Yucatán, sucedió en 1553 que hubo

> vna hambre tal, que los Indios, y Españoles se dieron por acabados: y como faltassen seis meses para acabar el año, no teniendo en su Conuento mas trigo de lo que era menester, para el sustento de vn mes, estando en la Prouidencia de Dios, mando, que en su porteria no se negasse la limosna de pan a quantos llegassen a ella.
>
> Caso Marauilloso que bastó para el sustento del Conuento, y de los demás vezinos en aquellos seis meses, sin que a nadie se faltasse, y passados se halló en el alholi la misma suma de hanegas, como sino se huuiera tocado, ni repartido entre tantos.
>
> Con que todos dieron gracia a Dios, alabando los efectos de su gran Misericordia, y los secretos de su Inmensa, y Diuina Providencia (González Dávila 83).

Por su parte, a fray Juan Pobre, quien gozó de "favores gra[n]des de la Provide[n]cia Divina", pues ésta le permitió multiplicar varias veces los panes para los pobres, Dios le hizo un milagro similar al de Jesús al convertir en vino el agua en las Bodas de Caná, cuando

> llegó con necesidad de alimento a vn parage, y suaviso Dios vn poco de azeite, que en vna botija avian arrojado, por estar ya corrupto, para recrear el trabajo, y hambre de su Siervo, que cogiendole en sus manos, lo administro a los circunsta[n]tes, admirados del sabor, y buen gusto del azeite, que poco antes desabrido, y pasado, avian ma[n]dado tirar fuera de la casa (González Dávila 83).

Otro milagroso acontecimiento se dio cuando

> derramaron vnos Indios, vnas botijas de miel, que avian dado de limosna al Convento, el Siervo de Dios sin destemplarse por el sucesso, en la acción la simplicidad de su animo, el zelo a la pobreza en que no permitió desperdicio. Parece que el Siervo destilaba por sus manos la miel, porque no solamente se llenaron los vasos en que iba, sino que sobro para otros, creciendo aquí la miel (González Dávila 80).

Pero no sólo eso; el mismo religioso realizaba otros milagros, que desplegaba ante los atónitos ojos de sus allegados, como era el don de

> subir de ley los metales, desechados por bajos, tocandolos con su mano, que les daba preciosidad, y valor. Vna vez sentandose sobre vn monton de metales de veinte cargas, creció de suerte, que llegaron a ochenta, sin minorarse este numero, aviendo sacado grande cantidad de él, para dar de limosna a este prodigioso Varon (Burgoa 377-78).

Baltasar de Medina también refiere en su *Crónica* las maravillas que le fue permitido efectuar a otro religioso de nombre fray Vicente de San Joseph, cuando

> una muger con grande impetu, y enojo, teniendo en sus brazo vn hijo suyo de edad de vn año, enfadada de su crianza, y alime[n]to, lo arrojó colerica contra vna tinaja, donde dio el cuerpecito tal golpe, q[ue] quedó como muerto. Hallóse presente a este encuentro Vice[n]te, cogió al niño en sus brazos, entrole en vn apose[n]tillo donde el dormia, recosto al Infante casi difunto en la tarima de su cama, hincóse de rodillas, hizo Oracio[n] a Dios por el, y como otro Elias, le bolvió el alie[n]to, entregandoselo a su Madre sin daño alguno (Medina 80-81).

Otros sucesos más extraños relata el cronista Francisco de Burgoa de un religioso llamado Lope de Cuellar, como aquel en el que un sacerdote le llevaba una camisa de limosna ante la pobreza que veía en el religioso. Éste, antes de que se la mostrara, le dijo que no era para él, sino para una mujer que lo requería más que él, además de dos pesos que debía darle, para lo cual le dio las siguientes indicaciones:

> Vaya mañana a hora de siesta por tal calle, y llegando a su casa [de doña Luisa de Alaves] no toque la puerta, sino éntrese a la sala, y a mano izquierda por la puerta que viere entre en aquel cuarto, y hallará en una cama un tesoro escondido de una mujer no conocida, y saludándola como a tal dele esa limosna en nombre de los dos; el piadoso clérigo observó todas las señas, y otro día a la hora señalada de siesta se fue por la calle, y vecindad que se le había propuesto llegó a la casa, y halló abierta la puerta, y sin encontrar persona alguna hasta la sala principal vido la puerta de un aposento a mano izquierda, y entrándose en él descubrió luego en una humilde y, pobre camilla con una frezadilla raída cubierta a la señora que buscaba, ocupada en su continuo ejercicio de oración, y saludándola le respondió nombrándole por su nombre, y dándole muchas gracias, por la limosna que le traía, por orden de su hermano espiritual, y pidióle que le llamase a una moza sirviente, que le acudía, y venida recibió la camisa, y se la puso; porque no la tenía en el cuerpo, y los dos pesos dijo al presbitero los diese a aquella moza, y a ella, hija recibid ese socorro de la mano de Dios, y remediad vuestra necesidad, y por

> grande que sea, [...] el buen sacerdote quedó asombrado, y como fuera de sí, de verse entre dos ciegos de tanta vista el padre Fr. Lope, que divisió la camisa bajo de su manteo, y supo las calles y casa de la enferma doña Luisa, y ella que conoció al sacerdote, y le descubrio el fin de su visita sin haberle dado parte de ella (Burgoa 377-378).

Las muertes de tan singulares varones apostólicos dieron lugar a sin número de acontecimientos extraordinarios, donde priva la incorruptibilidad del cuerpo e incluso la transformación física del mismo, así como la peculiaridad de no perder flexibilidad y emanar fragancias; un ejemplo de ello nos lo proporciona el padre Iuan Cuerie, primer Rector del Colegio de Pátzcuaro, quien

> luego q[ue] espiro el V. Varon sucedió vna cosa, que a todos puso en admiracion, y fue, que siendo su rostro [...] de color moreno, y sumamente desapacible á la vista, se mudo de repente, y lleno de hermosura y de resplandor, q[ue] parecia echaba de si rayos de luz, como que el alma ya gloriosa (según piadosamente podemos discurrir) en pago de la buena, y santa amistad, con q[ue] él avia vivido, y grangeado la gloria, q[ue] gozaba empezaba a repartir con él de la claridad [...] Fue tan notable aquesta mudanza, que los de la Ciudad, Seglares, y Eclesiasticos, no hazian otra cosa, que ir a verlo, y tornavan, y otra vez a mirarlo, admirados de extraordinaria belleza, besandole por devocion, y reverencia muchas vezes los pies, y las manos, sin acertar a apartarse del, procurando por reliquia algun retazo de sus vestidos (Florencia 295).

Pero los prodigios, maravillas y milagros de los santos religiosos no terminaban con sus muerte, pues, en su nombre, otros se encargaban de mantener viva su fama por medio de sus reliquias o incluso a través de la sola invocación de su nombre, como fue el caso de fray Francisco Colmenares, quien con las simples "firmas de sus cartas tocadas a muchos dolientes, sanauan de diferentes enfermedad y males" (González Dávila 145).

Muchísimos ejemplos más, y de muy distinta índole, se pueden referir de estos extraordinarios religiosos. Pero, para concluir, se puede afirmar que si bien los textos a los que hemos aludido están claramente situados dentro del género "vidas" (vocablo que por cierto no define Covarrubias en su Dicccionario del siglo XVII, aunque Martín Alonso registra su uso desde el siglo XVI con el sentido de "relación o historia de las acciones notables ejecutadas por una persona durante su vida" [4166], antecedente de la palabra biografía, ya que como afirma Hira de Gortari el uso del término biografía

> es relativamente reciente, dado que anteriormente se utilizaba la palabra "vida", por lo que desde sus primeras apariciones públicas la biografía está íntimamente entrelazada con la vida y aún muchos autores contemporáneos la utilizan indistintamente, refiriéndose a la vida de tal o cual o a la biografía de aquél u otro [...] La denominación de biografía aparece en 1838 [43]),

las vidas se pueden catalogar como un género mixto: histórico y literario a la vez. Por lo que respecta al género literario resulta muy clara su filiación con la literatura mística, pero a la vez se pueden distinguir elementos y características de otros géneros, como lo maravilloso, lo sobrenatural, lo milagroso, lo prodigioso e incluso algunos rasgos de lo fantástico. En este sentido resulta interesante observar que, desde el punto de vista del lector, conforme las "vidas" se alejan del tiempo en que fueron escritas, más difícil resulta captar su verosimilitud, pudiendo percibirse más los rasgos secundarios mencionados.

Sobre esta cuestión, es posible reflexionar sobre cómo el cambio de percepción de los lectores puede motivar una transformación en la apreciación de la verosimilitud de muchos de los actos y acontecimientos narrados, pues un lector actual o quien desconozca los fenómenos de la mística cristiana podrían llegar a apreciarlo como otro género, a lo cual contribuye el hecho de que la sociedad contemporánea ha ido dejando de lado muchos valores, incluyendo los religiosos, aunque los

siga considerando paradigmáticos, y resulta claro que muchos grupos sociales, en Occidente, ya no perciben la realidad sólo a través del tamiz religioso, quizá por ello esos personajes que ya en su siglo eran ejemplares, en la actualidad siguen siéndolo, pero percibidos como una ficción, pues en ambos siglos el XVII y el XX las vidas de tales protagonistas resultan sujetos virtuosos, pero en forma sobrenatural, por lo que siguiendo a nuestro fray a pesar de las fuerte críticas que ha recibido su clasificación teórica del receptor, especialmente respecto a la asimetría de los elementos, considero que en este caso es posible afirmar que tales personajes eran y son superiores al lector, aunque los lectores de ambos siglos cuenten con elementos que predispongan su percepción en forma diferente y a pesar de la ficcionalidad de su construcción.

Obras citadas

ALONSO, Martín. *Enciclopedia del idioma*. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1982.

ANCILLI, Ermano, dir. *Diccionario de espiritualidad*. Barcelona: Herder, 1987.

BURGOA, Francisco de. *Palestra historial*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1934.

FERNÁNDEZ, Alonso. *Historia eclesiástica de nuestros tiempos*. Toledo: P. Rodríguez, 1611.

FLORENCIA, Francisco de. *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesvs de Nueva España*. 2ª. ed. Pról. Francisco González de Cossío. México: Academia Literaria, 1955.

GONZÁLEZ DÁVILA, Gil. *Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales*. México: Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1982.

GORTARI RABIELA, Hira de. "La biografía: la renovación de un viejo género histórico". *Un hombre entre Europa y América. Homenaje a Juan Antonio Ortega y Medina*. Coord. y ed. Amaya Garritz. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999. 133-147.

MEDINA, Baltasar de. *Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México*. 2ª. ed. Introd. Fernando B. Sandoval. Biblio. Jorge Denegre-Vaught. México: Academia Literaria, 1977.

ESTHER DÍAZ LLANILLO: *CUENTOS ANTES Y DESPUÉS DEL SUEÑO*

Mara L. García
Brigham Young University

> El escritor no siempre tiene conciencia de todos los recursos que emplea en el acto de escribir. La experiencia ayuda, pero la intuición creativa también. Después, se tiene la sorpresa de lo que ve el crítico y de lo que presienten los lectores y, entonces, la obra vuelve a nacer
>
> Esther Díaz Llanillo

Esther Díaz Llanillo nació en La Habana, Cuba, en 1934. Estudió filosofía y letras en la Universidad de La Habana, donde se doctoró en 1959 con una tesis sobre la obra literaria de Jorge Luis Borges, y obtuvo el premio Barreras con un ensayo sobre el arte de novelar de Alfonso Hernández Catá. En su obra se destacan distintos temas: el de Dios, de la justicia, la relación de Dios con el hombre, la soledad y la muerte. También predominan cuentos que tratan de problemas subjetivos, psicológicos, de tipo fantástico, de humor negro, etc. Los ámbitos que recrea son el espacio real de la biblioteca, la casa, la cocina, que es un lugar accidental, una sala de conferencias, etc. Muchas veces en estos espacios irrumpe lo insólito en lo cotidiano y los perso-

najes se ven asediados por fuerzas amenazantes que los controlan. Esther Díaz Llanillo nos muestra protagonistas que se hallan atrapados en una atmósfera de angustia y desesperación. En otras circunstancias, sus protagonistas forman parte de sucesos extraordinarios que cambian su rutina diaria. En 1999, la autora cubana publica el libro *Cuentos antes y después del sueño*. El texto se divide en dos partes: "Cuentos antes del sueño" (nueve relatos), fueron creados en su juventud y se publicaron con el título de *El castigo* (La Habana: Ediciones R, 1966); además aparecieron en algunas antologías y revistas. Los cuentos incluidos en la segunda sección, "Cuentos después del sueño" (quince), son piezas hechas con mucha imaginación que conservan el suspenso y la sorpresa de las primeras. Estos cuentos se escribieron aproximadamente a partir de 1990 y también han aparecido en antologías dentro y fuera de Cuba. Para la autora, el sueño representa un espacio temporal de unos 30 años en que no publicó; no obstante algo escribió para sí misma.

El presente ensayo examina la colección de relatos *Cuentos antes y después del sueño*. De acuerdo con mi lectura, la autora cubana se vale de lo fantástico para presentarnos personajes atrapados frecuentemente en espacios cotidianos como la casa y la biblioteca. Estos ámbitos se convierten en escenarios donde ocurren sucesos increíbles a los ojos de los lectores y de los personajes. En ambos lugares los protagonistas, sean hombres o mujeres, viejos o jóvenes se enfrentan ante lo inverosímil y terminan destruidos o controlados por fuerzas inexplicables. Es importante destacar el espacio de la biblioteca, puesto que ese ámbito se convierte en un lugar ideal para dar nacimiento a lo fantástico. El solo contacto con el espacio de la biblioteca permite que la narradora/protagonista entre en un ámbito donde todo puede ser probable. En la obra de Díaz Llanillo tenemos personajes jóvenes y adultos que luchan contra la vejez, la obsesión y lo sobrenatural. Para lograr nuestros propósitos arriba mencionados, analizaré cuatro cuentos representativos de su colección *Cuentos antes y después del sueño*: "El pañuelo", "Anónimo", "La contradicción" y "La sorpresa". Antes de empezar el análisis presentaré algunas ideas de lo fantástico, puesto que se prestan apropiadas

para el desarrollo de este trabajo. Según la óptica de Todorov, lo fantástico exige el cumplimiento de tres condiciones:

> En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo que la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética" (30).

Todorov recalca la importancia de las vacilaciones del lector y del personaje. Además afirma que la duda se convierte en un tema central del texto. Mervin Román Capeles, en *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba* (1995), nota que la ambigüedad entre la realidad y la imaginación es lo que determina el momento fantástico (11), y concluye en su introducción:

> Básicamente clasificaremos a un texto como fantástico cuando éste presente varias características a saber: lo insólito dándose en un escenario real, lo insólito creando ambigüedad en los personajes y/o lector, y tal ambigüedad debatiéndose entre la duda de más de una posible explicación, donde una de las explicaciones debe pertenecer a lo maravilloso y otra a lo extraño (x).

Cuentos antes del sueño

En "El pañuelo", Esther Díaz Llanillo nos presenta una protagonista joven y sin nombre, que continuamente admira su cara en el espejo.

Ella siente que tiene que haber un pañuelo ideal y adecuado que se ajuste a su rostro. Una tarde, recibe una caja misteriosa adornada con cinta roja, que contiene un pañuelo. A medida que pasa el tiempo, la muchacha se da cuenta de que cada vez puede prescindir menos del pañuelo. Muy pronto empieza a notar ciertos fenómenos en el espejo: su rostro había envejecido y a sus dieciocho años aparentaba ser una mujer de cuarenta. La joven decide deshacerse de la prenda; sin embargo, le da pena destruirla completamente y conserva una pequeña pieza. Cuando, finalmente, decide eliminar el pañuelo, este acto resulta ser su propio aniquilamiento.

La autora nos presenta una protagonista joven, innominada, que busca la perfección de su persona. Los lectores entran en un espacio lleno de misterio donde suceden cosas inexplicables; por ejemplo, la llegada enigmática de la caja con una cinta roja nos hace sospechar que sucede algo extraño. La cinta funciona como presagio de algo malo que va a suceder más adelante en el cuento. Muy pronto nos percatamos de que la fatalidad ha entrado en la vida de la joven. Como lectores no damos crédito a lo que sucede, puesto que la actitud de la mujer nos parece extraña: "lo había recibido misteriosamente y misteriosamente tambien intuía que ocultarlo equivalía a perderlo para siempre" (25). Lo que más nos sorprende es que esta prenda femenil llega de una forma inexplicable y empieza a controlar a la joven; poco a poco se apodera de su mente y empieza a imponer su dominio dentro de ella: "Ya no se lo quitaba ni para dormir, aunque en la oscuridad nadie lo viera. Entonces empezó a notar ciertos fenómenos en su espejo: le devolvía un rostro envejecido, y mientras más días pasaban, más rápidamente envejecía aquel rostro" (26-27). Pensamos que todo forma parte de la imaginación de la joven. Sin embargo, el narrador nos comunica que otras personas también notaron el cambio: "Finalmente, se dio cuenta de que era verdad: sus amistades no la reconocían por la calle, personas desconocidadas a las que había dicho su edad casi se le reían en la cara como si ella, a los dieciocho años, pudiera estar tratando de engañarles" (27). El envejecimiento prematuro del rostro en un año y medio, por

un lado, y la lozanía del pañuelo, por otro, aumentan la duda del lector y el misterio del relato. Como receptores no podemos creer que lo que sucede forme parte de la realidad textual y nos negamos a aceptarlo como un hecho posible. Por otro lado, no comprendemos, al igual que otros personajes del cuento, la procedencia de la prenda: "Cuando les explicaba [a otras personas] su extraña procedencia todos emitían distintas opiniones acerca de su origen, hasta que al fin optaban por afirmar que éste era indudablemente misterioso" (26). Según Todorov, "la vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico. Pero, ¿es necesario que el lector se identifique con un personaje en particular [...]? En otras palabras, ¿es necesario que la vacilación esté *representada* dentro de la obra?" (28-29). Estamos ante un acontecimiento extraño y no encontramos explicación lógica a lo que ocurre. El pañuelo no sólo controla la vida de la protagonista sin nombre, sino que llega al extremo de querer eliminarla: "Estaba segura de que era el pañuelo el que la ahogaba: como un parásito se nutre de otra vida, así el pañuelo se nutría de su rostro; porque su cuerpo se conservaba con la misma lozanía de sus dieciocho años" (27). Estamos ante un acontecimiento insólito y no encontramos una explicación racional a lo que ocurre. Además de la duda del lector, existe también la vacilación de la protagonista: "Al principio creyó que el espejo estaba empañado, por lo cual optó por limpiarlo cuidadosamente. Después pensó que era el cansancio, pues sin discusión alguna ella era una mujer joven, demasiado joven, y aquel rostro no correspondía a sus años" (27). Este hecho extraño que cambia la vida de la joven cumple la condición estipulada por Todorov. Oscar Hahn, en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, nota que "una condición indispensable para que se produzca lo fantástico es la existencia de los acontecimientos a-normales, que contradicen nuestra percepción de lo natural y aún de lo sobrenatural y que, por lo tanto, escapan a nuestros marcos de referencias" (20). Esther Díaz Llanillo maneja el suspenso y la ambigüedad durante todo el relato. El final de éste aumenta nuestra sorpresa, puesto que, cuando la joven se decide a destruir el pañuelo, el acto resulta ser su propia destrucción. En el

momento en que la mujer sin nombre se vuelve a mirar en el espejo, nota que su rostro y su cuerpo han desaparecido: "Con terror pensó en lo que acababa de hacer, intentó en vano unir los triángulos en el suelo como un rompecabezas que se descifra para armarlo. Un segundo después, todo se borró de su vista" (29). Esther Díaz Llanillo se vale de lo fantástico con el propósito de mostrar la preocupación del personaje femenino ante la vejez y la muerte. A través de esta técnica, la escritora nos muestra la lucha que se entabla entre la mujer y las fuerzas sobrenaturales que han invadido su vida personal. En este enfrentamiento la mujer termina dominada y destruida por lo sobrenatural.

El cuento "Anónimo" se basa en una experiencia personal de la autora.[1] Juan Ugarte Ruedas vive solo, en una buhardilla. Una mañana se levanta muy temprano y queda muy sorprendido al encontrar un anónimo escrito a mano y con letra temblorosa. A partir de entonces, el hombre empieza a recibir otros, donde le dan detalles de su vida. Trata de recordar si le ha contado esos detalles a alguien, pero no recuerda haberlo hecho. El último que recibe es: "Morirá mañana. Anónimo" (53). Preocupado, lleva todos los papeles a la policía y es cuidadosamente vigilado. Al final aparece muerto frente a su cuarto con un anónimo que decía "ya" (54). Una de las colegas que había trabajado con él, en la misma oficina durante cuatro meses, trata de reconstruir el caso y concluye: "No obstante, por sugerencia mía, se ha comparado la letra de Anónimo con la del muerto: coinciden en sus rasgos más esenciales" (54).

Al igual que en "El pañuelo", la autora construye un ambiente lleno de misterio. Desde las primeras líneas del relato, nos entrega un espacio

[1] Esther Díaz Llanillo ha dicho: "Respecto a 'Anónimo', te dire que está inspirado en un anónimo misterioso que yo recibí, en aquellos momentos, de alguien que sabía bastante de mi vida personal pero que nunca pude identificar quién era, aunque tuve alguna sospecha. Ese anónimo me perturbó hasta el extremo de escribir ese cuento. ¿Valió la pena recibir ese anónimo, no es verdad? Sin él no hubiera nacido este relato, así que me hicieron un favor con enviármelo". Información procedente de la correspondencia con la autora.

donde el peligro es una constante en la vida del personaje Juan. La descripción de la vivienda nos ayuda a darnos cuenta del ambiente de inseguridad: "la escalera vibraba sospechosamente a cada paso y esto, unido a la insegura barandilla de hierro, hacía pensar que la vida del que se atrevía a utilizarla se hallaba en constante peligro" (50). De inmediato, el lector se percata de que algo malo puede suceder en esa vivienda. Efectivamente, el hombre comienza a a recibir anónimos extraños. La persona que los envía sabe cosas que únicamente pertenecen a la privacidad de Juan Ugarte: "Las cartas de Anónimo empezaron por adivinar sus deseos y luego descubrieron sus preocupaciones, sacaron a relucir su pasado y quizás aventurarían su futuro, lo cual lo intranquilizó" (52-53). La omnisciencia del remitente nos hace sospechar que algo anormal sucede. No hay una explicación lógica ni racional de lo que ocurre. Por otro lado, entendemos la preocupacion y angustia de Juan; sin embargo, no podemos explicarnos lo que está pasando. Una acción que aparentemente puede ocurrir en un espacio real llega a convertirse en algo fantástico, puesto que Anónimo puede penetrar en los pensamientos de Juan. Según Román Capeles, "la existencia de esta dualidad —duda y credibilidad— guiará al lector a lo fantástico. Recuérdese que si no crea la duda en el lector, el relato no es fantástico" (10). A medida que el protagonista recibe las notas, su pánico y la incertidumbre tanto del personaje como de los lectores aumentan. La llegada de los anónimos también ayuda a mantener el suspenso y a aumentar la tensión en la obra:

> Finalmente, Anónimo envió en tres cartas seguidas este mismo mensaje: "usted teme una amenaza"; al cuarto día lo varió por "la amenaza está al formularse"; y después por: "sé que ha dejado de leer mis cartas durante varios días, esta es la penúltima, por lo tanto la leerá, mañana sabrá cuál es la amenaza. Anónimo" (53).

La escritora se vale de una serie de anónimos para mantener la curiosidad y el interés del lector. El lector, como el personaje, quiere saber

cuál será el próximo paso que dará Anónimo. Los lectores nos convertimos en detectives y tratamos de descubrir al autor de los mensajes:

> En primer lugar, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector —miedo, horror o simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar. En segundo lugar, lo fantástico sirve a la narración, mantiene el suspenso; la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga (Todorov 74).

Además de mantener el suspenso y la duda del lector, también nos encontramos con el segundo elemento que hace que un relato sea fantástico, y es la duda y la sorpresa del personaje. Juan Ugarte no comprende lo que le sucede y esto hace que aumente más su angustia: "Frases como: [...] 'su trabajo estuvo deficiente ayer, no cesa de pensar en mí', eran para sobresaltar a cualquiera" (53). Pensamos que lo que ocurre sucede en el mundo interno de Juan, pero luego nos damos cuenta de que las amenazas llegan a cumplirse. El final del cuento es inesperado y queda abierto: "Se hicieron múltiples indagaciones sin resultados positivos. No obstante, por sugerencia mía, se ha comparado la letra de Anónimo con la del muerto: coinciden en sus rasgos más esenciales" (54). La muerte de Juan aumenta nuestra sorpresa y al final no sabemos si se trata de un suicidio o no.

Esther Díaz Llanillo en este cuento, como en "El pañuelo", usa lo fantástico para crear un relato lleno de suspenso y tensión, donde lo sobrenatural irrumpe en la vida normal de los protagonistas. En ambos cuentos lo sobrenatural y lo inexplicable entran de forma inesperada y destruyen a los protagonistas.

Otro de los espacios que nos presenta Díaz Llanillo es el de la biblioteca. Para esta autora la biblioteca es un espacio real en sus cuentos.[2]

[2] Esther Díaz Llanillo es graduada en Biblioteconomía y trabaja desde 1983 en la Biblioteca Central "Rubén Martínez Villena", de la Universidad de La Habana. En pala-

Este ámbito, al igual que la casa, se vuelve escenario de sucesos inexplicables. En otros casos es el punto de contacto con lo fantástico.

Cuentos después del sueño

En el cuento "La contradicción", la narradora adulta se encuentra en la biblioteca observando el escritorio que ocupó el año anterior y donde ahora se sienta el nuevo bibliotecario. Recuerda que por muchos años ella había custodiado los libros y sufrido en carne propia la sustracción de alguno. La mujer, rompiendo las normas que tan severamente se había impuesto, decide llevarse un libro. Llevó el diccionario a su casa; sin embargo, a cada momento sus ojos tropezaban con el bulto del libro. Al final de la historia, una fuerza extraña la obliga a regresar el diccionario a su lugar.

Aquí nos encontramos ante un robo hecho por una ex-empleada de la biblioteca. Es un acto que luego de realizado le complica la vida de la mujer: "Ya en la calle, me di cuenta de lo que había hecho: había sustraído por primera vez un libro. Había entrado en contradicción conmigo misma. Estaba viva" (91). En este cuento, el título y el asunto están justificados por la contradicción entre el deseo de sustraer el diccionario y la ética de la protagonista. La actitud de la mujer nos sorprende. Es irónico que la ex-empleada cometa el robo, puesto que sabe el valor que los libros representan para una biblioteca. Por otro lado, el hecho de llevarse un diccionario es como querer reconstruir el espacio de la biblioteca dentro de su casa. En esta historia tenemos una mujer que, al día siguiente del robo, pasa por su sala y lo primero que ve es el diccionario "confiado y seguro sobre la mesa" (91). Ella siente curiosidad por abrir el diccionario y, para su sorpresa, la primera palabra que encuen-

bras de la escritora: "Yo tengo varios cuentos en una biblioteca. Soy referencista y trabajo rodeada de libros que me dan muchas ideas para mi creación literaria. Si tuviera más cuentos los titularía *Cuentos de biblioteca*."

tra es "'robo'": Sustantivo. Véase robar./'robar': Verbo. Acción de cometer un robo" (91). El diccionario, de una forma misteriosa, presiona a la mujer para que lo devuelva a su verdadero lugar. La irrupción de lo insólito se puede explicar puesto que la protagonista necesita romper la rutina para olvidar su situación presente de mujer sola y apartada de su espacio de trabajo. Al principio ella cree que es una coincidencia, pero luego se da cuenta de que es todo lo contrario: "Al intentar cogerlo [el diccionario], se me cayó de las manos, y se abrió de par en par sobre el piso mostrando unas finas letras en tinta azul en uno de los márgenes. Me puse los espejuelos y nítidamente leí: 'Devuélveme'" (92). Esta segunda coincidencia fue suficiente para ocasionar el asombro de la protagonista, y a partir de entonces el recuerdo del diccionario robado empieza a controlar su existencia hasta convertirse en una obsesión. La mujer no es la única que duda de lo que está ocurriendo, el lector también se sorprende de que un diccionario pueda cobrar vida hasta convertirse en una sombra de la mujer: "Lo increíble no era aquel mensaje, sino que día tras día, cada vez que abría el diccionario, allí estaba él, mudándose caprichosamente de página, terco y despiadado. Al acostarme, cuando cerraba los ojos, lo veía con toda claridad. Al transitar por la calle, lo leía en los anuncios lumínicos, en las carteleras de los teatros" (92). Los actos insólitos no sólo se limitan al espacio de la casa, sino que han invadido los ámbitos frecuentados por la protagonista.

Lo fantástico del relato radica en que el diccionario mismo obliga de forma inexplicable a ser devuelto a la biblioteca. Como lectores nos parece sorprendente que las palabras, de una manera increíble, comuniquen a la mujer los deseos del diccionario. Estamos ante un libro que cobra vida, y además consigue que la mujer lo devuelva al lugar al cual pertenece: "Se debe convencer al lector de lo insólito, o no se crea lo fantástico" (Román Capeles 13). Lo insólito consiste en la repetida aparición de los vocablos que hablan a través de sus significados. Efectivamente, al final del relato la mujer vuelve a la biblioteca como obedeciendo ciertas órdenes: "Coloco el absurdo diccionario en su lugar" (92).

La escritora cubana utiliza lo fantástico con la finalidad de presentar el conflicto de la protagonista entre el deseo de robar el libro y su ética profesional. Aunque triunfa lo ético, la frustración queda en ella. El traer una pieza de la biblioteca a la casa es lo que ocasiona una gama de sucesos insólitos y la transformación de la vida y rutina de la protagonista. En este relato lo sobrenatural irrumpe en la vida de los personajes, pero, a diferencia de los cuentos analizados anteriormente, no los aniquila.

"La sorpresa" es otro de los cuentos que recrean el ámbito de la biblioteca. La narradora/protagonista se encuentra desempeñando su oficio en la biblioteca. De pronto un hombre de pelo ensortijado y poderosa mirada le pide un libro sobre el arte de imaginar. Al darse cuenta la mujer de que el libro está lleno de insectos muertos, prefiere no prestarlo. Sin embargo, el hombre —cuya identificación decía que se llamaba Zoroastro, ciudadano iraní y de profesión mago— se lo lleva para leerlo en un rincón, donde empieza a escudriñarlo con afán y naturalidad.

En este relato, al igual que en los anteriores, se cumplen las condiciones estipuladas por Todorov y por otros estudiosos de la literatura fantástica. La referencia al libro sobre el arte de imaginar permite que los lectores penetren en el mundo de lo fantástico. La narradora/protagonista no puede entender cómo este individuo ha podido descifrar la lectura ante la presencia de los insectos fosilizados. La bibliotecaria y los lectores quedamos sorprendidos puesto que, al final del cuento, los insectos cobran vida: "yo, por curiosidad, con minucioso cuidado, paso las páginas marcadas y... un reguero de terribles insectos salta fuera y se aleja corriendo, vívidos, por los pasillos de la vasta biblioteca" (75). Como en "La contradicción", en "La sorpresa" el escenario es la biblioteca y la narradora, una mujer sola que se asombra ante hechos insólitos: "El ruido de la lluvia seguía molestando tras los cristales y yo, sobresaltada, esperando el final, el horror del final" (75). Como anotamos antes, el horror y la curiosidad determinan lo fantástico. Como lectores, tampoco podemos concebir la existencia de un hombre que

pueda leer sobre páginas llenas de insectos muertos. Dudamos de lo que perciben nuestros ojos; sin embargo, parece que el iraní tiene poderes para controlar a los insectos y continuar la lectura: "no parecía haber molestias en su lectura y al fin terminó después de varias horas, su rostro parecía satisfecho" (75). En este cuento, al igual que en "La contradicción", lo insólito no destruye a la protagonista ni la aniquila. Los hechos sobrenaturales irrumpen en la realidad y cambian la rutina de las protagonistas.

En la cuentística de Esther Díaz Llanillo nos encontramos ante relatos inteligentemente estructurados, que introducen al lector en un ambiente donde se suscitan acontecimientos infrecuentes. La autora mantiene el suspenso y maneja la tensión desde el principio del texto. Una de las técnicas que predominan en su obra es lo fantástico. La escritora la utiliza con el propósito de presentar personajes solitarios jóvenes o adultos en relación con los espacios como la casa y la biblioteca. Tanto la casa como la biblioteca se transforman en escenarios donde los protagonistas se ven acechados por fuerzas insólitas, que muchas veces los destruyen, como sucede en "Anónimo". En "El pañuelo", aunque solamente se menciona el espejo y no se hace referencia a ningún espacio físico concreto, lo sobrenatural entra en el espacio habitado por la protagonista y al final la derrota. En otros casos, tenemos personajes femeninos que se desenvuelven en el escenario de la biblioteca, como sucede en "La contradicción" y en "La sorpresa".[3] Allí su conexión con este espacio permite que las protagonistas sean testigos de sucesos increíbles y mágicos. Por otro lado, los cuentos de Díaz Llanillo crean en el lector la duda y la sorpresa, puesto que no estamos preparados para los finales, que la autora tan magistralmente ha preparado.

[3] Otros cuentos que recrean el espacio de la biblioteca son: "El día que los ácaros invadieron la biblioteca" y "De la sabiduría de Dios".

Obras citadas

DÍAZ LLANILLO, Esther. *Cuentos antes y después del sueño*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

HAHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premià, 1978.

ROMÁN CAPELES, Mervin. *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba: Estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos*. Kassel: Clark Atlanta University / Reichenberger, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Premià, 1981.

FANTASTIC-HITOS MEXICANOS
BREVE APUNTE BIBLIOGRÁFICO

Sara Poot Herrera
University of California. Santa Barbara

A Luzelena Gutiérrez de Velasco

Fantastic-hitos o hitos de lo fantástico

Nadie cree en los cuentos, pero de que los hay los hay. Una prueba de su existencia es, sin lugar a dudas, el cuento fantástico, aquel que crea un nuevo orden, marca una frontera frente a los otros cuentos y establece una ruptura en relación con el contexto de la escritura; en sus extremos, con la llamada escritura realista. Si en el acto de su escritura el cuento se define como fantástico, éste quedaría inconcluso si no se atendiera a la lectura —código fantástico— a la que se le ciñe. Tratándose de México, el cuento fantástico es una realidad literaria de la imaginación —de sus juegos y sus reglas— y a todas luces de escritura y de lectura; su existencia no es sólo una excepción sino más bien una condición del género cuento. Y si el cuento fantástico existe, ¿a partir de qué cuentos del siglo XX podría marcarse la existencia de una cuentística fantástica mexicana?

Muchas noches han pasado desde la publicación de *La noche del féretro y otros cuentos de la noche* de Francisco Tario,[1] uno de los volúmenes

[1] Francisco Tario. *La noche del féretro y otros cuentos de la noche*. México: Novaro, 1958 (Colección Nova Mex. de Escritores de América, 140). El estudio de Luz Elena Gutiérrez

más fantásticos de la literatura mexicana. En este orden de lo fantástico, su autor había publicado antes *La noche*, *Aquí abajo*, *Equinoccio*, *Yo de amores qué sabía*, *Acapulco en el sueño* y *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*; de los años sesenta es *Una violeta de más. Cuentos fantásticos* y en los noventa se publica su póstumo *Jardín secreto*.[2] No sería nada apresurado ni aventurado decir que el volumen de la obra de Francisco Tario podría considerarse la propuesta más completa y la apuesta más fantástica de la historia de la cuentística —¿de la literatura?— mexicana fantástica del siglo XX.

Con algunos de sus títulos de mitad del siglo, pienso por ejemplo en *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, la década de los años cincuenta deviene en parte fantástica para la literatura mexicana. *Tapioca Inn*,

de Velasco ("Temas y estilo en la obra de Francisco Tario". Tesis de maestría. Universidad de Guadalajara, 1971) informa a principios de los setenta sobre el estado de la cuestión de las publicaciones de y sobre este escritor. Alejandro Toledo inicia la edición actual de la obra de Tario. Véase Francisco Tario. *Entre tus dedos helados y otros cuentos* (Pról. Esther Seligson. Selec. Alejandro Toledo. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988); José María Espinasa. "La sonrisa de un murciélago" (*Casa del Tiempo* 9.86 [1989]: 25-30); José Luis Martínez. "Dos notas sobre Francisco Tario" (*Literatura mexicana siglo XX* [*1910-1949*]. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1990. 232-237); Enrique Serna. "Los aforismos de Francisco Tario" (*Sábado* [*UnomásUno*], 23 de marzo de 1991; núm. 703: 9). Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo. "Francisco Tario: retrato a voces" (*Aperturas sobre el extrañamiento*. México: Luzazul/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 1993). Vicente Francisco Torres. "Francisco Tario y la narrativa fantástica" (*La otra literatura mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1994. 99-124). Más recientemente, Luz Elena Gutiérrez de Velasco. "Francisco Tario, ese desconocido" (*Ni cuento que los aguante* [*La ficción en México*]. Ed. Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997. 41-53).

[2] Entre las ediciones originales, Francisco Tario. *La noche*. México: Antigua Librería Robredo, 1943; *Aquí abajo*. México: Antigua Librería Robredo, 1943; *La puerta en el muro*. Ilustr. Fernando Castro Pacheco. Pról. José Luis Martínez. México: Costa Amic, 1946 (Colección Lunes, 24); *Equinoccio*. México: Antigua Librería Robredo, 1946; *Yo de amores qué sabía*. México: Los Presentes/De Andrea, 1950 (1a. serie, 2); *Acapulco en el sueño*. Fotogr. Lola Álvarez Bravo. Ilustrac. Carlos Mérida. México: Imprenta Nuevo

raro, precioso y fantástico ejemplar ilustrado con dibujos también fantásticos de Alberto Beltrán, se anuncia en 1952 como una "colección de páginas fantásticas" que nos trasladan, y en eso estamos de acuerdo, "de inmediato y sin previo aviso, a un mundo sin rigores donde el ensueño, la alucinación, el disparate y lo imprevisto nos hechizan, provocando en nuestro ánimo nada familiar y distante".

Tapioca Inn es la mansión por donde transitan los fantasmas de Francisco Tario; están en "La polka de los curitas" (9-37), en "Aureola o alveolo" (39-69), "Usted tiene la palabra" (71-89), "Ciclopropano" (91-119), "Música de cabaret" (121-129), "El terrón de azúcar" (131-163), "T.S.H" (165-190), "El mar, la luna y los banqueros" (191-215) y en "La semana escarlata" (217-259). Hitos de lo fantástico todos ellos, "Música de cabaret", el apartado que está a la mitad del libro, se distingue además por contener una serie de "fantastiquitos" —"fantastic-itos mexicanos—, relatos tan breves como fantásticos. *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* acentúa la escisión de la inventiva de Tario: hacia la literatura mexicana y hacia su propio mundo ficticio, sorprendido por situaciones que escapan a la lógica misma de su ficción. Fisuras hacia adentro y hacia afuera; allí se inscriben otros órdenes de lo fantástico.

En esos mismos años, principio de los cincuenta, Guadalupe Dueñas publica *Las ratas y otros cuentos* y *Tiene la noche un árbol*;[3] poco tiempo después, de Amparo Dávila aparecen *Tiempo destrozado* y *Música concreta*, reunidos más tarde en *Muerte en el bosque*.[4] Se podría decir que la

Mundo, 1951; *Breve diario de un amor perdido*. Ilustr. Antonio Peláez. México: Los Presentes, 1951 (1a. serie, 3); *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*. México: Tezontle, 1952; *Una violeta de más. Cuentos fantásticos*. México: Joaquín Mortiz, 1968. Más tarde, se publica *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988; *Jardín secreto*. México: Joaquín Mortiz, 1993.

[3] Guadalupe Dueñas. *Las ratas y otros cuentos*. México: Ábside, 1954; *Tiene la noche un árbol*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. Véase también, *No moriré del todo*. México: Joaquín Mortiz, 1976; *Imaginaciones*. México: Jus, 1977; *Antes del silencio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

[4] Amparo Dávila. *Tiempo destrozado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959;

obra de Tario, Dueñas y Dávila en su conjunto abren la dimensión de lo fantástico en la narrativa mexicana contemporánea. Lindando con lo policiaco, a ellos se une María Elvira Bermúdez.[5] Desde antes, también en el siglo XX, hay propuestas verdaderamente fantásticas en textos de Julio Torri, Alfonso Reyes y Juan José Arreola. Después de ellos, publicarían Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* ("Chac Mool" viene a la memoria),[6] Elena Garro, *La semana de colores* ("Perfecto Luna", un ejemplo)[7] y José Emilio Pacheco, *El principio del placer* (todos pensamos en "Algo en la oscuridad" y "Tenga para que se entretenga").[8]

En la década de los años setenta algunos relatos fantásticos se incorporan a *El libro de la imaginación* de Edmundo Valadés.[9] La antología incluye, entre los fantásticos mexicanos, "El dinosaurio" de Augusto

Música concreta. México: Fondo de Cultura Económica, 1959; *Muerte en el bosque*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. Años después, *Árboles petrificados*. México: Joaquín Mortiz, 1977. Remito a *Amparo Dávila*. México: Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

[5] María Elvira Bermúdez. *Soliloquio de un muerto*. México: Los Epígrafes, 1951; *Alegoría presuntuosa y otros cuentos*. México: FEM, 1971; *Cuentos herejes*. México: Oasis, 1984; *Detente, sombra*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984; *Muerte a la zaga*. México: Premià, 1985; *Encono de hormigas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987.

[6] Carlos Fuentes. *Los días enmascarados*. México: Los Presentes, 1954.

[7] Elena Garro. *La semana de colores*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1964.

[8] José Emilio Pacheco. *El principio del placer*. México: Era, 1975. 131-149. Se toca lo fantástico en Pablo Brescia. "Tan lejos, tan cerca: México en la voz de José Emilio Pacheco". En *Si cuento lejos de ti* (*La ficción en México*). Ed. Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1998. 149-166.

[9] Edmundo Valadés. *El libro de la imaginación. Antología de prodigios, fantasías, agudezas y ficciones breves* (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1970). Después de su advertencia, en su antología que cubre muchos países y varias épocas, Valadés organiza esta primera y proteica edición en 32 secciones (anoto entre paréntesis el número de relatos de cada una de dichas secciones): "Enigmas" (4); "Algunos sueños" (15), "Insomnios" (2); "De fantasmas" (8); "Espejos" (5); "Insólita" (12); "Milagros" (5) "La buena lógica" (19); "Anti-Historia" (6); "Sobre mujeres" (12); "De amor" (6); "Retozos" (10), "Inapelablaciones" (8); "Recreos de ciencia ficción" (13); "Transfiguraciones" (6); "Humor negro" (4); "Motivos orientales" (18); "Fantasía varia" (20); "Del árbol legendario" (7); "El génesis" (6); "Viajes

Monterroso; "La incrédula" y "¿Por qué?" del propio Valadés; "La Historia según Pao Cheng" de Salvador Elizondo; "Cordelia", "El autor", "No interesaban" y "La histérica" de Francisco Tario; "A destiempo" e "Ingenuo" de Carlos Monsiváis; "De L'osservatore", "Chuluapan", "Los cuervos" e "*Inferno V*" de Juan José Arreola; "Tienen el nombre" de Eraclio Zepeda; "Penélope" y "Lot" de Olga Harmony; "Salomé", "Cleopatra", "La Venus de Milo" y "Job" de Salvador Novo; "Mujeres" de Julio Torri; "La tumba india" de José de la Colina; "El veredicto" de Alfonso Reyes; "¡Ya le tocaba!" de José Vasconcelos; "La señora de la tierra" y "Caída del cielo" de Ángel María Garibay y "Epitafio" de Carlos Díaz Dufoo hijo. En estos primeros títulos antologados, el cuento fantástico marca un hito importante en la narrativa mexicana del siglo XX.

Con su imaginación, Edmundo Valadés sigue reuniendo más imaginaciones y publica, corregida y aumentada, otra edición de su antología.[10] Incluiría más textos de escritores mexicanos: "Sansón y los filisteos" de Augusto Monterroso; "La marioneta" y "Final " del propio

remotos" (3); "Ritos" (3); "Prodigios" (7); "Brujas, brujos y embrujos" (7); "De magia y de magos" (9); "Zoología quimérica" (5); "La muerte" (3); "Epitafios" (3); "Paradisiaca" (6); "Del averno" (17); "El maligno y los demonios" (8); y "Proposiciones" (8).

[10] México: Fondo de Cultura Económica, 1976; utilizo la reimpresión de 1990. La nueva organización corresponde al siguiente orden (también entre paréntesis el número de relatos de cada sección): "Enigmas" (7); "Algunos sueños" (21); "Insomnios" (2); "De fantasmas" (9); "Espejos" (5); "Insólita" (22); "La buena lógica" (30); "Anti-Historia" (9); "Sobre mujeres" (17); "De amor" (21); "Retozos" (16); "Fantasía varia" (22); "¿Exageraciones?" (8); "Inapelablaciones" (10); "Milagros" (6); "Motivos orientales" (15); "Divertimientos" (12); "De magia y de magos" (13); "Transfiguraciones" (7); "Invenciones" (15); "Humor negro" (12); "Recreos de ciencia-ficción" (16); "Brujas, brujos y embrujos" (9); "Mesa revuelta" (12); "Prodigios" (10); "Viajes remotos" (6); "Zoología quimérica" (11); "Del árbol legendario" (7); "El génesis" (6); "La muerte" (3); "Epitafios" (4); "El maligno y los demonios" (12); Del averno" (28); "Paradisiaca" (11); "Proposiciones" (10). La nueva edición, no sólo aumenta secciones y textos, sino suprime algunos de éstos; es el caso, por ejemplo, de "Salomé" de Salvador Novo y de "La Historia según Pao Cheng" de Salvador Elizondo. Uno y otro aparecieron en la edición de 1970.

Valadés; "Río de los sueños" de Gustavo Sainz; "Culpable" de Edmundo Domínguez Aragonés; "Aviso" y "Dionisiaca" de Salvador Elizondo; "El reflejo" de Delfina Careaga"; "Circe" de Agustí Bartra;[11] "Don" y "Fallido" de Julio Torri; "De amor" y "Petición" de Jaime Sabines; "A la Gioconda" de Efrén Rebolledo; "Mujeres" y "De Keyserling" de Alfonso Reyes; "El buen decapitador" aparecido en la revista *Siempre!*; "Palatables" de Jorge Ibargüengoitia; "Laguna mental" de Gilberto Meza; "Otro tornillo" de José Gorostiza; "La esfinge de Tebas" de René Avilés Fabila; "La caída" de Xavier Villaurrutia; "El vendedor de inquietudes" de Carlos Díaz Duffo; "Los peces" y "El otro infierno" de José Joaquín Blanco; "La visitante" de Roberto Bañuelas; "Último deseo" de Julio Ruelas; "Huay Poop" de Ermilo Abreu Gómez y "El señor y las vírgenes" de Agustín Yáñez.

De este gran abanico "clásico, moderno y contemporáneo", y abierto a la imaginación del libro conformado por textos de narradores y poetas, podemos entresacar algunos nombres que harán propuestas fantásticas fundamentales; de los textos aquí anotados, algunos se perfilan fantásticos desde sus títulos.

Edmundo Valadés no sólo reúne nombres y relatos, algunos canónicos de la varia invención mexicana, sino que con esmero y sabiduría inicia una de las tareas más fantásticas de nuestra narrativa: la *Revista de la Imaginación. El Cuento*. Allí se encuentra un catálogo de lo fantástico de todos los tiempos. Entre los mexicanos de *El Cuento* predominan los ya citados y hay más nombres en las distintas décadas de su publicación, como el de Andrés Henestrosa, Rosario Castellanos, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, Henrique González Casanova, René Avilés Fabila, Salvador Castañeda Pérez, Humberto Guzmán, Fabio Morábito, Carlos Montemayor, Manuel Capetillo, Fernando del Paso, María Luisa Mendoza, Carlos Valdés, Sabina Berman, Marco Tulio Aguilera, Raúl Renán, Alberto Dallal, Armando Pereira, Jorge Ruiz Dueñas, Felipe Garrido, Gerardo Cornejo, Juan Carlos Chimal, Gui-

[11] Catalán de origen, desde 1941 Agustí Bartra vive en México.

llermo Samperio, José de la Colina, Cristina Gutiérrez Richaud, Xorge del Campo, Alberto Blanco, Adolfo Castañón, Luis Arturo Ramos,[12] por citar algunos de ellos; hay incluso un cuento fantástico de Octavio Paz, "La búsqueda" (1968).[13]

Todo parece indicar que quien se precie de escribir cuentos —o cuando un escritor inventa un cuento— ha de incursionar en el cuento fantástico, rubro que podríamos concebir como todo un género literario o como una de las variantes fundamentales de este género. El cuento fantástico convirtió a la publicación periódica de Edmundo Valadés en *La Revista de la Imaginación* por excelencia. Coincide en un momento con la aparición en Buenos Aires de *El humor más negro que hay*.[14] Los escritores mexicanos que allí se publican son Juan José Arreola ("Cuento de horror", 21), René Avilés Fabila ("Los dolientes", 23) y Augusto Monterroso ("El dinosaurio", 73). El humor negro en sendos cuentos, como se catalogan en el libro, se funda en lo fantástico y viceversa.

Después, en los años ochenta y noventa, vendrían, entre otros, los relatos fantásticos de Guillermo Samperio,[15] Agustín Monsreal[16] y

[12] Desde los años setenta, relatos fantásticos presenta Luis Arturo Ramos. *Siete veces el sueño*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1974; *Del tiempo y otros lugares*. Xalapa: Amate, 1979; *Los viejos asesinos*. México: Premià, 1981; *Junto al paisaje*. México: Leega, 1984; *Domingo junto al paisaje*. México: Leega, 1987. Para un trabajo sobre Ramos, sugiero el de Margarita León. "La cuerda floja de lo fantástico (un acercamiento a la cuentística de Luis Arturo Ramos)". En *Cuento contigo* (*La ficción en México*). Ed. Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1993. 129-143.

[13] "Mi vida con la ola" de Paz (*¿Águila o Sol?* México: Tezontle, 1951) sería también de corte fantástico.

[14] Juan José Arreola, Pierre Bettencourt, Virgilio Piñera y otros. *El humor más negro que hay*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1974.

[15] Guillermo Samperio. *Cuaderno imaginario*. México: Grijalbo, 1990; *El hombre de la penumbra*. Caracas: Alfadil Eds., 1991; *Textos extraños*. México: Folios Eds., 1981; *Miedo ambiente*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

[16] Agustín Monsreal. *Los ángeles enfermos*. México: Joaquín Mortiz, 1987; *Cazadores de fantasmas*. México: Práctica de Vuelo, 1982; *Lugares en el abismo*. México: GV Eds., 1993.

Emiliano González;[17] Hernán Lara Zavala,[18] Ignacio Solares,[19] Jesús Gardea[20] y Óscar de la Borbolla.[21] Graciela Martínez-Zalce[22] trata como fantástico *La señora Rodríguez y otros mundos* de Martha Cerda.[23] También yo así lo considero en mi trabajo "Mujeres al borde de un ataque fantástico".[24] Antes de Martha Cerda, ubico en lo fantástico —junto a Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila y a textos de María Elvira Bermúdez y de Elena Garro—, a Inés Arredondo (pienso en "Los hermanos"),[25] a Adela Fernández con "La jaula de tía Enedina"[26] y a Brianda Domecq con "El cuerpo de Adelaida".[27]

En su trabajo "Fantasía, erotismo y muerte"[28] Guadalupe Flores Grajales considera fantásticos los relatos de Mauricio Montiel Figuei-

[17] Emiliano Pérez Cruz. *Los sueños de la Bella Durmiente*. México: Joaquín Mortiz, 1979.

[18] Hernán Lara Zavala. De Zitilchén. México: Joaquín Mortiz, 1981; El mismo cielo. México: Joaquín Mortiz, 1987; Después del amor y otros cuentos. México: Joaquín Mortiz, 1994. De El mismo cielo pienso en "Al filo del bosque" (28-42).

[19] Ignacio Solares. *El hombre habitado*. México: Samo, 1975; *Anónimo* (1979). México: Lecturas Mexicanas. Secretaría de Educación Pública, 1986; *Muérete y sabrás*. México: Joaquín Mortiz, 1995.

[20] Jesús Gardea. *De alba sombría*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985 ("Latitudes de Habacuc" es un ejemplo) y *Difícil de atrapar*. México: Joaquín Mortiz, 1995 ("Los visitantes").

[21] Óscar de la Borbolla. "Dios no juega a los dados". En *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal. Ed*. Sara Poot Herrera. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 581-586.

[22] Graciela Martínez-Zalce. "El árbol de las bolsas". En *Hacerle al cuento* (*La ficción en México*). Ed. Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994. 169-182.

[23] Martha Cerda. *La señora Rodríguez y otros mundos*. México: Joaquín Mortiz, 1990.

[24] Ponencia leída en el Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica. *La literatura fantástica latinoamericana*. Casa de Las Américas, La Habana, Cuba, 19-22 de julio de 1999.

[25] Inés Arredondo. *Los espejos*. México: Joaquín Mortiz, 1988.

[26] Adela Fernández. *Duermevelas*. México: Katún, 1986.

[27] Brianda Domecq. *Bestiario doméstico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

[28] Guadalupe Flores Grajales. "Fantasía, erotismo y muerte". En *Cuento y figura* (*La fic-*

ras: *Donde la piel es un tibio silencio*, *Páginas para una siesta húmeda e Insomnios del otro lado*.[29] Federico Patán, en "Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)",[30] roza el filo de lo fantástico. Con base en los *Elementos para una poética de lo neofantástico* de Jaime Alazraki,[31] Ana Rosa Domenella propone a "Tres cuentistas neofantásticas":[32] Ana García Bergua, *El imaginador*;[33] Adriana González Mateos, *Cuentos para ciclistas y jinetes*;[34] y Cecila Eudave, *Técnicamente humanos*.[35] Y Vicente Francisco Torres habla de "Cuatro cultores de lo fantástico":[36] Fabio Morábito,[37] Mauricio Molina,[38] Héctor de Mauleón[39]

ción en México). Ed. Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999. 377-386.

[29] Mauricio Montiel Figueiras. *Donde la piel es un tibio silencio*. México: Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992; *Páginas para una siesta húmeda*. México: Tierra Adentro, 1992; *Insomnios del otro lado*. México: Joaquín Mortiz, 1994.

[30] Federico Patán. "Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)". *Cuento y figura* (*La ficción en México*). 121-134.

[31] Jaime Alazraki. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo fantástico*. Madrid: Gredos, 1983.

[32] Ana Rosa Domenella. "Tres cuentistas neofantásticas". En *Cuento y figura* (*La ficción en México*). 351-375.

[33] Ana García Bergua. *El imaginador*. México: Era, 1996.

[34] Adriana González Mateos. *Cuentos para ciclistas y jinetes*. Culiacán: Aldus-Dicofur-Sinaloa, 1995.

[35] Cecilia Eudave. *Técnicamente humanos*. Guadalajara, Mx.: Ed. del Plenilunio, 1996; *Invenciones enfermas*. Guadalajara, Mx.: Ed. del Plenilunio, 1997.

[36] Vicente Francisco Torres. "Cuatro cultores de lo fantástico". En *Contigo, cuento y cebolla* (*La ficción en México*). Ed. Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2000. 113-121.

[37] Fabio Morábito. *La lenta furia*. México: Vuelta, 1996 (véase "Las madres" y "Los Vetriccioli").

[38] Mauricio Molina. *Mantis religiosa*. México: Aldous, 1996 (están "El regreso", "Entropía", "Plaza Giordano Bruno", "La entrevista", "Trama final", "Para llegar al barrio chino", "Primer amor", "La máscara"). Yo agregaría "Lilit, o la felicidad de los fantasmas". En *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin del milenio*. Eds. Leonardo Da Jandra y Roberto Max. México: Joaquín Mortiz, 1997. 216-220.

[39] Héctor de Mauleón. *La perfecta espiral*. México: Daga, 1997 (por ejemplo, "La noche

y Javier García Galiano.[40] En lo particular, veo también elementos fantásticos en publicaciones más recientes, por ejemplo, en las de Pedro Ángel Palou (pienso en "Parque del fin del mundo"),[41] Eduardo Antonio Parra (con "Los últimos")[42] y Mario González Suárez (con "El goce blanco").[43]

En su conjunto, estos cuentos nos llevan a citar lo que Rogelio Llopis apunta respecto al cuento fantástico latinoamericano, "es ecléctico —combina el humor, la sátira, el realismo, el surrealismo, el onirismo y lo terrífico—, pretende ampliar la percepción de la realidad y es una mezcla de cosmopolitismo y auctoctonismo pues a los temas heredados de la novela gótica europea les agrega los mitos negros, indios y criollos" (*apud* Llopis 336). Con la propuesta fantástica mexicana de los últimos años podría ampliarse esta afirmación; tan sólo en el cuento —y el género pareciera apropiarse de lo fantástico—[44] se ofrece una fanta-

del túnel", "El cielo de antes", "Corrientes secretas").

[40] Javier García Galiano. *Confesiones de Benito Souza, vendedor de muñecas*. México: Heliópolis, 1994 (habría que leer "Confesiones de Benito Souza" e "Historia de la culpabilidad de Jorge Gallardo").

[41] Publicado originalmente en *La Jornada Semanal*; también en *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*. Comp. Julio Ortega. México: Siglo XXI, 1997. 84-88.

[42] Eduardo Antonio Parra. *Tierra de nadie*. México: Era, 1999.

[43] Se publica en *Líneas aéreas. Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos*. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Lengua de Trapo, 1999. 391-395.

[44] La novela breve representa otro costado fundamental de lo fantástico. Por ejemplo, de Carlos Fuentes. *Aura* (México: Era, 1962) y *Constancia y otras novelas para vírgenes* (México: Fondo de Cultura Económica, 1990). Respecto a Aura, véase Georgina García Gutiérrez. *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes* (México: El Colegio de México, México, 1981) y su artículo "El enigma, el amor y la muerte: posibilidades de lo fantástico en Constancia y otras novelas para vírgenes, de Carlos Fuentes" (*Signos Literarios y Lingüísticos* 2.2 [2000]: 15-43). Este número de la revista que publica la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa reúne trabajos leídos en el Coloquio Internacional *La literatura fantástica latinoamericana*, llevado a cabo en la Casa de Las Américas, La Habana, Cuba, 19-22 de julio de 1999. El número monográfico con estas publicaciones se debe a Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, sus editores; sugiero su "Presentación.

sía coral prodigiosa; por ejemplo, en cuanto a lo temático y lo formal, a los registros léxicos —las palabras fantásticas de Arreola—, sintácticos —las líneas de Tito Monterroso— y semánticos —los textos de Francisco Tario— y a una serie de elementos diversos: tonos variados de la narración, visión del narrador, lo que se dice y lo que no se dice en los relatos, acciones y palabras de los personajes, falta de relación entre causas y efectos, cruce de tiempos y espacios, fragmentación del discurso, tensión de fuerzas que pesan y flotan en los textos, escamoteo de las acciones, dobles historias de los cuentos —la que se cuenta y la que se estaba contando que no era la misma que la primera—, lógicas distintas o contrarias yuxtapuestas, extrañamiento de las situaciones, por sólo mencionar algunos rasgos que se encuentran en los hitos fantásticos del cuento mexicano. Las características que Lauro Zavala considera como fundamentales en la *brevedad extrema* —diversas estrategias de *intertextualidad*, diversas clases de *metaficción*, diversas clases de *ambigüedad semántica* y diversas clases de *humor*— ("El cuento" 165-181) corresponderían también al cuento fantástico mexicano y, específicamente, al minicuento fantástico mexicano.

Fantastic-hitos o minicuentos fantásticos

A partir de esta breve mirada hacia los "fantastic-hitos"o hitos de lo fantástico, podríamos asomarnos a los "fantastic-hitos", es decir, al "minicuento fantástico mexicano" que sería clave en la llamada minificción. Lauro Zavala reúne distintas maneras de nombrar a esta minificción: "micro-relatos, ficción súbita, instantáneas, retazos, viñetas, minicuentos, fragmentos y relámpagos... textos en prosa cuya extensión no rebasa las 400 palabras" (Zavala, Prólogo 13).

En clave fantástica, podríamos decir, leo una serie de minificciones

"La literatura fantástica hispanoamericana (9-11) y "Bibliografía sobre literatura fantástica" (181-212).

que cuestionan y rompen con ciertos órdenes y con estrategias establecidas no sólo respecto a la escritura realista sino también a la propiamente fantástica a la que inicialmente dichas minificciones se adhieren. Éstas marcan ciertas fronteras y delimitaciones por medio de una lectura que reconoce lo fantástico, incluso se guía por él, pero que sobre todo encuentra la diferencia en la capacidad de concentración y síntesis que opera en la minificción llamémosle fantástica.

La capacidad de concentración en la escritura y el efecto concentrado que impacta —violenta a veces— a la lectura da lugar a una autonomía de este tipo minúsculo de ficción que produce una ruptura de planos y de las propias categorías que definen las funciones de lo fantástico. Veamos, por ahora y sólo como muestra, algunos botones de lo fantástico, esto es, algunos "fantastic-itos". Uno de ellos es "A Circe" de Julio Torri:

> ¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.
>
> ¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí (9).[45]

Aquí, la voz del narrador desafía al mito que, a su vez, desafía y se burla del narrador; el fatalismo, así, deviene fantástico. El lector reconoce antecedentes y la memoria trae a colación el texto original que de "manera fantástica" crea una nueva situación, la del cuento de Torri.

Agustí Bartra tiene también un breve cuento titulado "Circe". Más que al texto de Torri, el de Bartra alude directamente a la mitología clásica; aparece, como vimos, en la sección "Anti-historia" de *El libro de la imaginación*.[46] En la misma sección, y antes del texto de Bartra, está

[45] Éste y otros cuentos conforman la sección de "Sirenas" de *Relatos vertiginosos* (141-150).
[46] En la ed. del Fondo de Cultura Económica (65).

"Aviso" de Salvador Elizondo, que alude al "Circe" torriano. "Aviso" de Elizondo es precisamente en memoria del autor de "Circe" —"*i.m.* Julio Torri" como aparece inmediatamente después del título.[47] De escritor a escritor, la memoria entra en un juego literario. El minicuento de Elizondo refiere al de Torri pero, a diferencia de éste, el narrador habla de haber escuchado cantar a las sirenas, cuyo canto "es estúpido y monótono". La frustración del narrador de Torri deviene desilusión en el de Elizondo.

Las sirenas de "Circe" de Torri cantan también para Agustín Monsreal, quien sintetiza de memoria el cuento de Torri y se queda con su final, como si fuera el texto completo: "Como iba dispuesto a perderme, las sirenas no cantaron para mí" (Monsreal. Tlaxcala, sábado 3 de junio del 2000). El lector reconoce en Julio Torri el texto del que se origina su historia y reconoce en Agustín Monsreal la historia de Torri que —creada en un texto clásico— ahora se convierte en una historia mínima, casi en un grado cero de escritura, al mismo tiempo un grado infinito de lectura.

Y ya que estamos con Monsreal, su escritura tiene "fantastic-itos" sorprendentes. "Ángel de luz" es un ejemplo:

> "Mamá está en mi cuarto", le dije a mi hermana. "Dice que quiere hablar contigo, que vayas".
>
> Mi hermana me miró con lástima, aunque también con reproche.
>
> "No puede ser", me contestó. "Mamá está muerta".
>
> "Ya lo sé, pero ahí está. Ven a ver".
>
> "Bueno, está bien. Vamos".
>
> Y atravesamos la pared cogidos de la mano".[48]

[47] Salvador Elizondo. *El grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz, 1972 (10). Aparece en *El libro de la imaginación*, ed. del Fondo de Cultura Económica (63-64); también en *Relatos vertiginosos* (148).

[48] Será parte del volumen, aún inédito, *Los hermanos menores de los pigmeos*.

Hijos de fantasma, fantasmitos, diría el lector.

Entre otros fantastic-itos de Monsreal, también de *Los hermanos menores de los pigmeos*, están "Lugar de prueba", "Actor de sueños", "Feracidad nocturna", "Entre cuervos te veas" y "fantasmas reales". Monsreal, nuevo maestro del género cuento, se hace también maestro del minicuento fantástico.

De fantasmas es un fantastic-ito de una gran figura del género cuento, Juan José Arreola. Su "Cuento de horror" dice: "La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones".[49] Podría verse como síntesis de "La migala".[50] Aquí el autor acude a sus propios fantasmas, habitantes de un país igualmente arreolesco y fantástico: "En el país de Ficticia todos somos realistas".[51] Arreola —con su varia invención— juega con lo que podríamos llamar "realidad de su ficción".

Entre esta pequeña muestra de fantastic-itos, no podría faltar el clásico de clásicos de Augusto Monterroso: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí".[52] Y no sólo es fantástico "El dinosaurio", sino que lo son también los textos que lo han tomado como "cuento referido". Por ahora Lauro Zavala ha publicado tres de ellos. El de José de la Colina, "La culta dama", que dice:

> Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado "El dinosaurio".
>
> —Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo (156).[53]

[49] Juan José Arreola. "Variaciones sintácticas". En su libro *Palindroma*. México: Joaquín Mortiz, 1973.

[50] Juan José Arreola. *Varia invención*. México: Tezontle, 1949.

[51] También de *Palindroma*, como su "Cuento de horror".

[52] Augusto Monterroso. *Obras completas* (*y otros cuentos*). México: Imprenta Universitaria, 1959.

[53] Los otros, que aparecen en *Relatos vertiginosos*, son de Pablo Urbanyi, "El dinosaurio" (154) y de Marcelo Báez, "Indigna continuación de un cuento de Monterroso" (155).

El nuevo texto parodia a "la lectora", y el acto de lectura juega con la extensión del cuento inicial.

Un fantastic-ito fantasmal sería también "La búsqueda" de Paz, citado antes: "El hombre se persigue a sí mismo al correr tras éste o aquel fantasma: anda en busca de su principio". Sería algo así como un minicuento fantástico-filosófico, un granito de arena de Octavio Paz para esta cuentística fantástica.

Tres minicuentos de Francisco Tario podrían cerrar este breve "ejemplario" de fantastic-itos; son parte de los 43 textos de "Música de cabaret" de *Tapioca Inn*. En la "mansión para fantasmas" de Tario los encuentra Edmundo Valadés, les pone título y los distribuye en *El libro de la imaginación*.[54] "Música de cabaret" comienza así:

> Sintió pasos en la noche y se incorporó con sobresalto.
>
> —¿Eres tú, Cordelia? —dijo.
>
> Y luego:
>
> —¿Eres tú? Responde.
>
> —Sí, soy yo —le replicó ella desde el fondo del pasillo.
>
> Entonces se durmió. Pero a la mañana siguiente habló con su mujer —que se llamaba Clara— y con su sirvienta —que se llamaba Eustolia (121).

Con la respuesta, el personaje se duerme de inmediato; al día siguiente el narrador informa al lector que ninguna de las mujeres de la casa se llama Cordelia. Lo fantástico circula por todo el cuento de Tario. El final cierra con doble broche fantástico. Doble desafío el del minicuento fantástico, por lo minúsculo y por lo fantástico. Sólo un excelente cuentista, creo yo, podría escribir perfectos minicuentos fantásticos.

[54] Valadés titula "Cordelia" (36) al primero de la serie de Tario; a los otros, "El autor" (52), "No interesaban" (54) y "La histérica" (181-182); número de páginas de la edición de 1970 de *El libro de la imaginación*. En las del Fondo de Cultura Económica 25, 38, 41 y 110, respectivamente.

Otro de los cuentos de "Música de cabaret" presenta el lugar de los hechos:

> Del solitario y nocturno cementerio se alzó de pronto una voz gutural y urgida:
> —¡Tapioca!
> Que fue seguida de famélicos, inexcrutables y prolongados siseos (129).

Ese lugar de los hechos es nada menos que Tapioca, el "solitario y nocturno cementerio" y el fantástico e iluminador libro de Tario.

Y otro cuento presenta la "fantástica mansión":

> En un party de fantasmas.
> El andarín mudéjar: —¡Dos pares!
> El perfumista fatuo: —¡Tercia!
> El fraile del paraguas: —¡Full!
> La estatua de terracota (A Francisco Tario): —Oh, qué tarde más triste, amor mío.

Hay fiesta en Tapioca. La escultura de barro cocido —terracota— es la construcción, más que cocida —*Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*—, que se dirige a Francisco Tario y lo sorprende —"tarde triste" inesperada— en la mitad del "party de fantasmas". Dos minicuentos meten al lector al espacio y título del libro y le presentan a su autor —Francisco Tario, nombre ficticio que invade la autoridad de la autoría; nombre verdadero Francisco Peláez—, un hito fantástico entre los fantásticos mexicanos.

Con este diminuto *corpus* de fantastic-hitos y este breve apunte de fantastic-hitos nos hemos asomado a la cuentística fantástica mexicana. Los ejemplos han sido una muestra del paño, un reconocimiento del género. Bien vale la pena apostar por el cuento fantástico en México; hay en él "prodigiosos miligramos" que, como el de Arreola —y de Tario y Monterroso, por sólo mencionar a tres de los mayores—, son

pequeñas dosis de ficción. Juan José Arreola, quien publicó en Los Presentes *Breve diario de un amor perdido* y *Yo de amores qué sabía*, Augusto Monterroso, el del minúsculo dinosaurio infinito, y los otros escritores que marcan hitos en el género que nos ocupa y ofrecen también sus textos en homenaje a sus maestros —Torri, Valadés—, serían los primeros en reconocer que las páginas de Francisco Tario son modelo de cuentos y minicuentos fantásticos.

Obras citadas

COLINA, José de la. "La culta dama". En *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. Ed. Lauro Zavala. México: Alfaguara, 2000. 156.

LLOPIS, Rafael. *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Júcar, 1994.

TARIO, Francisco. "Música de Cabaret". En si libro *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*. México: Tezontle, 1952. 121 y 129.

TORRI, Julio. *De fusilamientos y otras narraciones*. México: Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, 1984 (*Lecturas Mexicanas*, 17).

ZAVALA, Lauro. "El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario". En *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot Herrera. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 165-181.

_____. Prólogo. *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México: Alfaguara, 2000. 13-19.

EL SIGLO XIX

MORSAMOR: EL ORIENTALISMO FANTÁSTICO DE JUAN VALERA

José Ricardo Chaves
Universidad Nacional Autónoma de México

El siglo XIX experimentó una diferente forma de orientalismo, de tipo moderno, y ésta se dio, tanto a nivel erudito y académico, como popular. Hasta la mitad del siglo XVIII los llamados orientalistas fueron sobre todo jesuitas estudiosos de China, eruditos bíblicos e islámicos, especialistas de lenguas semíticas. Si bien la atracción por Oriente en lo que se autodefine como Occidente es de larga data, nada comparable a lo que se dio en el siglo XIX había pasado previamente, al grado de que especialistas como Raymond Schwab o escritores como Juan Valera hablan de un verdadero "Renacimiento oriental", por referencia al movimiento italiano de los siglos XIV y XV, el que, sin embargo, se limitó a la recuperación de la Antigüedad grecolatina y hermética, al fin y al cabo, mediterránea. La recuperación del Renacimiento decimonónico incluyó los textos grecolatinos, pero también hindúes y budistas, persas y gnósticos. Tal como afirma Lily Litvak: "El valor supremo del clasicismo y de la cultura mediterránea deja de ser absoluto" (53).

El descubrimiento del sánscrito y las primeras traducciones de clásicos hindúes a idiomas europeos desataron especulaciones sobre los orígenes de las lenguas indoeuropeas, al establecerse que, cuanto más antiguas sus formas, más se parecían entre sí, lo que hablaría de un origen común (pensemos en Friedrich Schlegel escribiendo su libro *Sobre el lenguaje y la sabiduría de los hindúes*). Todo este clima llevó al estable-

cimiento de una "gramática comparada" para la búsqueda de los orígenes con métodos lingüísticos y no metafísicos. Dado el prestigio del modelo biológico, se dio su aplicación al campo filológico, bajo la metáfora de la lengua como un organismo viviente. La comparación paleontológica de huesos de dinosaurios llevó a la comparación filológica de restos lingüísticos.

Otros autores, como los hermanos Schlegel y Herder, vincularon el estudio de la lengua al análisis de la herencia narrativa de los pueblos (mitos, cuentos de hadas, folclor), con lo que se subrayó el papel del lenguaje en tanto registro de la historia y creencias del ser humano. Aquí también el asunto de los orígenes (del pensamiento, del lenguaje, de la humanidad) cobró un papel destacado, igual que pasaba con los gramáticos comparatistas. En este paisaje romántico de búsqueda de raíces fue que la idea de Oriente renovó su valor, bajo la tutela lingüística del sánscrito, que en esta búsqueda de los orígenes sustituye en sacralidad al hebreo, visto hasta entonces como la lengua sagrada *par excellence*.

Por una parte, Oriente siguió siendo el Otro impenetrable que permitía al Occidente definirse a sí mismo. Por otro lado, representaba la sabiduría original, el conocimiento del Paraíso, del que la Europa decimonónica se sentía excluida. La secularización creciente estaba secando su corazón religioso, por lo que el acceso –vía traducciones– a un creciente *corpus* textual e iconográfico "oriental" significó para muchos, no solo un estímulo intelectual, sino también el encuentro con otras sensibilidades religiosas que permitía reconsiderar la propia. Esto es lo que se deduce de la última novela del escritor español Juan Valera (1824-1905), titulada *Morsamor*, si es que hacemos caso del trayecto espiritual del personaje central, de estirpe fáustica, que da nombre al texto, quien pasa de la creencia cristiana tradicional a la magia y al ocultismo, para finalmente retornar a un cristianismo más radical, antiintelectual y místico.

Valera no fue inmune al entusiasmo orientalista de su siglo y quiso cultivar en español este tipo de especie o género literario al que pertenecen textos de Victor Hugo, de Nerval, de Goethe, de Flaubert, de

Gautier, entre muchos, tal como afirma el propio autor en la introducción de sus *Leyendas del Antiguo Oriente*.

Tras afirmar que por desear dar vuelo y rienda suelta a su fantasía, se ha refugiado en el Oriente, Valera agrega:

> Otra razón nos impulsa también a escribir estas leyendas. Deseamos divulgar un poco la literatura oriental antigua y empezar a emplearla en nuestra moderna literatura española. En Francia y en Inglaterra y en Alemania, el renacimiento oriental, de que hemos hablado, deja, tiempo ha, sentir su influjo en el arte y en la poesía. En España aún no se nota nada de esto (Valera, *Leyendas* 901).

Resalta la amplitud intelectual de Valera en relación con muchos de sus colegas más concentrados en su angustiada patria, que para fines de siglo sufre la pérdida de sus últimos territorios ultramarinos. A esta amplitud de miras contribuyó su oficio de diplomático, que lo llevó a residir en Lisboa, en Río de Janeiro, en Dresde, entre otros lugares. A esto se unió un prolongado y entusiasta estudio que le dio fama de gran intelectual, de periodista y sobre todo de crítico literario. En esta última rama también podemos observar sus amplios intereses, pues escribe notas críticas sobre escritores de Hispanoamérica y, de alguna forma, es quien presenta positivamente a Rubén Darío al lector español, a pesar de su "galicismo mental", al grado de que, para la segunda edición de *Azul*, Darío decidió incluir el texto de Valera a manera de prólogo.

Cuando Valera publica su primera novela, *Pepita Jiménez* (1874), tiene justo cincuenta años y un perfil público de hombre de ideas, aspecto con el que algunos querrán opacar su innegable veta de creador de historias, como si la reflexión fuese antagónica de la creación literaria. Cuando publica su novela terminal, *Morsamor* (1899), ya tiene 75 años. Posee, sin embargo, la energía suficiente para dar un giro radical a su trayecto novelístico, con un texto muy distinto a lo antes escrito en novela, donde predominaba un espacio campesino y semiurbano más bien estático, apto para la psicología y el análisis, alejado expresamente

de la preceptiva realista y naturalista de la época, sin caer en los extremos sentimentales románticos.

Sobre la posición crítica de Valera, escribe Derek Flitter:

> Valera repite la distinción característica hecha por los críticos en la década de los 1830. En tanto que favorecía la ruptura con el formalismo neoclásico y el resurgimiento de la tradición literaria nacional que había formado parte esencial del movimiento español.
>
> Valera veía los elementos más radicales del movimiento con una luz diferente, como "exageraciones revolucionarias, que pasaron con la revolución, y de las cuales, aun durante la revolución misma, se salvaron los hombres de buen gusto" (291).

Valera opinaba que la literatura española en la década de los treinta del siglo XIX volvió a verse influenciada por la francesa, que sufría por entonces los embates de Victor Hugo y Théophile Gautier, con sus revolucionarios manifiestos románticos. En España, el romanticismo se asimiló a la tradición nacional, al grado que, al decir de Flitter: "se había vuelto tan español que el movimiento podía haber nacido allí: la misma España, creía Valera, era inherentemente romántica" (290). El propio autor, quien siempre había querido escribir relatos de aventuras, pero se había visto atrapado en narraciones más bien estáticas (para el caso de sus novelas, no de sus cuentos y narraciones cortas —algunas inconclusas—), logró su cometido de narrar aventuras en su última novela, a la que él mismo definió como "un libro de caballerías a la moderna, donde se aspira a manifestar la grandeza real de una época histórica para España y Portugal gloriosísima, a través de una acción fantástica y soñada", añadiendo que "en el enlace de lo verdadero y de lo fingido es donde he tratado yo de lucir algún ingenio si le tengo, y de emplear el arte a fin de no cansar sino de divertir o interesar a los lectores" (*apud* Romero Tobar 36-37).

Algunos han pretendido ver en *Morsamor* una novela histórica, lo que me parece un poco dudoso dado el peso de lo fantástico en la trama,

que inhabilita el impulso de reconstrucción que anida en la empresa historicista. Cabría mejor decir que es de *inspiración* histórica, pero que no va al detalle. Sin duda, en una especie de compensación ideológica, Valera publica, en tiempos en que España pierde sus últimas colonias ultramarinas, una novela sobre los tiempos gloriosos del Imperio. Justamente el Oriente se manifiesta en esta ya fenecida acción expansiva e imperialista de España y Portugal. Durante el esplendor, los ibéricos se enfrentan, fuera de Europa, por un lado, a "gentes bárbaras y selváticas, que separadas del resto del humano linaje no habían seguido su marcha progresiva y hasta habían olvidado la nobleza de su origen común", y por otro lado están "los pueblos de Oriente, donde persistían y florecían aún la poesía y el saber y el arte de las edades divinas, cuando entendían los hombres que estaban en comunicación y trato con los dioses y con los genios" (73).

El orientalismo de Valera recoge no sólo la noción de época de Oriente como cuna espiritual de la humanidad, o "custodio de la ciencia oculta", como afirma el propio autor, sino que arrastra la noción política de que ese sublime estado de cosas fue en el pasado, en los orígenes perdidos, pero que hoy (el siglo XIX) la situación es distinta: son pueblos que se han estancado, que están "parados e inertes". Valera habla de "la misión providencial de los hijos de Iberia", que consiste en sacar a unos (los pueblos "bárbaros y selváticos") "de la abyecta postración en que habían caído", y "despertar a los otros (los "orientales") del sueño secular, del profundísimo letargo en que estaban". En breve: "España, con sus héroes y con sus santos, había de sostener y conservar la unidad divina que informa y da vigor a la civilización europea. Y esta civilización poderosa y benéfica había de continuar difundiéndose por todos los climas y regiones, tierras y mares del mundo que habitamos" (106).

El orientalismo de Valera ejemplifica muy bien lo dicho por Edward Said, cuando subraya el aspecto político e imperialista del discurso orientalista decimonónico, pues "la relación entre Occidente y Oriente es una relación de poder y de complicada dominación" (24).

Aparte de este elemento histórico y político de la novela, llama la atención, en la autodefinición de *Morsamor* según su autor, la referencia a una "acción fantástica y soñada". Se trata, pues, de una novela fantástica, quizá una de las primeras de la literatura hispanoamericana, lo que es toda una rareza, pues, en el cambio de siglo (del XIX al XX), lo que se escribe sobre todo es el relato o el cuento fantástico, no la novela. Rubén Darío, Amado Nervo o Leopoldo Lugones son cuentistas de lo fantástico, no novelistas. Valera sí, aunque no sea "modernista", en el sentido de los latinoamericanos. Sin embargo, comparte con ellos fuentes textuales y temáticas, procedentes del ocultismo finisecular y, en especial, de la teosofía de Madame Blavatsky, que tanto éxito tenía entre algunos escritores, pintores y cierta clase media.

Tendríamos que, además de la carga imperialista del discurso orientalista de Valera, está el recurso a lo fantástico y a lo ocultista. Si bien es cierto que Valera conoció por traducción a idiomas europeos algunos textos orientales (entre 1844 y 1862 se habían traducido al francés textos clásicos de la literatura hindú como el *Mahabharata*, el *Rig Veda* y el *Ramayana*, sin mencionar las traducciones al inglés y al alemán), parece que esta frecuentación lo afectó más a nivel literario y cultural, como lo ejemplifican sus paráfrasis poéticas del *Mahabharata*, "Usinar" y "Santa", pero a nivel de ideas y creencias, su orientalismo aparece configurado por el ocultismo teosófico. Valera no distingue las especificidades hindúes y budistas de las teosóficas, y a la hora de escribir sobre ellas en su novela, lo hace bajo la lente teosófica y cristiana, lo que resulta en claras deformaciones doctrinales, no sólo por lo que la teosofía entiende de Oriente, sino también por lo que Valera entiende de la propia teosofía.[1]

[1] Sobre esta proclividad teosófica de Valera, conviene tener en cuenta el juicio de Emilia Pardo Bazán: "No afirmaré que sobre su credulidad —respeto demasiado el claro entendimiento que don Juan poseía—, pero sobre su imaginación y su pensamiento ejercían sugestión activa y fuerte las leyendas que se refieren a los *mahatmas* de la India, difundidas en Europa por la señora Blavatzky, teósofa y milagrera" (39).

En todo caso, la novela fue leída entre los teósofos españoles, como lo atestigua la reseña escrita por Viriato Díaz-Pérez en la famosa revista teosófica Sophia, de lectura no sólo entre los adeptos blavatskianos sino también entre artistas y escritores, pues no era solamente una revista doctrinal, sino que estaba abierta a lo estético y filosófico. Aquí escribe quien fuera su director:

> Si la Sociedad Teosófica de España hubiese pensado alguna vez en propagar sus doctrinas acudiendo al vulgar reclamo, no podría haber soñado expresión más artística, ni medio más ingenioso, que el de la lectura de *Morsamor*, para despertar en las gentes la curiosidad por saber lo que es la Teosofía y moverlas a profundizar su estudio, perdiendo el miedo a la terminología árida de sus escritores (Larrea 193).

Este orientalismo ocultista y fantástico de Valera, así como resulta atractivo a los teósofos, a otros les causa suspicacia, como queda claro en la actitud defensiva asumida por Clarín (Leopoldo Alas) en la reseña de la novela:

> Cierta clase de majaderos se exponen a encontrarle poca sustancia a Morsamor, y acaso en la parte que habla de la India, algunos vean demasiado candor y simplicidad en la narración y muchos colorines en lo descriptivo; pero no dirá tal cosa el que haya leído y sabido entender y gustar los dramas y poemas de Kalidasa, y sobre todo el divino Ramayana (341).

Pese a la deformante presentación teosófica de temas y asuntos orientales, la resolución del conflicto religioso del personaje central no es teosófica sino cristiana. Después de que Morsamor arriba finalmente a ese lugar oculto en el Tíbet, verdadero Shangri-La *avant-la-lettre*, edénica Shambala primaveral entre las nieves, y tras múltiples aventuras que lo sacaron de Europa, después de diálogos sesudos con un maestro del "país de los mahatmas", después de haber experimentado en carne

propia los resultados ciertos de la magia renacentista y hermética (gracias al saber alquímico de su maestro, el padre Ambrosio, Morsamor rejuvenece y puede emprender su viaje hacia la India y el Tíbet), después de todo esto, sin embargo, Morsamor rechaza ese saber oculto, bajo la acusación de que sus doctrinas implican la negación de Dios, el concepto de que el mundo y el yo son ilusión, así como el aniquilamiento del alma. Después de huir del paraíso tibetano, Morsamor llega a China, donde hace esta reflexión:

> He conversado con los mandarines y sólo he visto en su saber ateísmo materialista y grosero; he conversado con lamas y bonzos, y despojando sus doctrinas de supersticiones y de símbolos, sólo he visto en ellas la confusión de Dios y del mundo y el destino y el fin del alma humana fluctuando entre el aniquilamiento y la apoteosis (266).

Así, pues, el juicio final de Morsamor hacia la religiosidad oriental y ocultista es de rechazo, le aterra perder las nociones de Dios y de yo, y retorna al seno cristiano, sólo que más enfervorecido y místico:

> Entonces brotaron de nuevo y más pujantes las alas de mi espíritu. Y no por la ciencia, no por el presuntuoso conocer, de toda liviana inclinación a las cosas creadas, logré subir hasta el manantial inagotable de donde manan y en el amor del bien soberano cifrar y confundir todos mis otros amores, empezando por el de mí mismo. Hoy no hay mal que bien no me parezca, ni desdicha que no me parezca ventura, porque lo que Dios quiere no puede menos de ser lo mejor y lo más deseable (313).

Así, pues, con ese final de éxtasis cristiano y quietista, digno de Miguel de Molinos, los teósofos de España no debieron estar tan contentos por la novela de Valera, pues, si bien es cierto que sirve para dar a conocer sus doctrinas, al final hay un rechazo de ellas. Sin embargo, se debe reconocer cierto grado de sospecha y malicia del reseñista de *Morsamor* en la revista teosófica, pues casi al final del texto apunta

sobre la ambigüedad del libro: "Cosa de magia es, en verdad, que todos y cada uno de los lectores de *Morsamor* [...] y yo entre ellos, no acertemos a distinguir dónde concluye la carne de las profundas verdades esotéricas en *Morsamor* contenidas, y dónde comienzan las finas vestiduras exotéricas de guasa viva en que están envueltas" (Larrea 194).

Tenemos, pues, en esta novela terminal de Valera, un buen ejemplo de esa literatura orientalista de finales del siglo XIX y principios del XX, que también caló en español, como lo atestiguan ciertos libros de crónicas y novelas del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, o ciertos cuentos del argentino Leopoldo Lugones, o en poemas del cubano Julián del Casal. En el caso del español Valera, es un orientalismo enfocado, ya como técnica descriptiva, como cuando describe a Lisboa como primer punto de encuentro con lo oriental por medio de mercancías exóticas,[2] ya como contenedor de ideas religiosas sublimes pero a la larga falsas, ya como temática exotista, vinculado con lo misterioso y desconocido, ya como concepto político para la dominación de unos pueblos por otros, escrito como compensación melancólica: una novela imperial cuando España se desimperializaba. Todo lo anterior se produce bajo dispositivos fantásticos (el rejuvenecimiento, los poderes paranormales) que permiten poner en funcionamiento los supuestos teosóficos, supuestamente orientales, para, finalmente, rechazar esta alteridad religiosa y reforzar la identidad europea y cristiana. El nirvana budista se disuelve en el cielo cristiano.

[2] "Todas (las naves extranjeras) acudían allí (Lisboa) para traer telas, alhajas, primores y otros objetos de arte producto de la industria europea, con que satisfacer el amor al fausto de los portugueses, y para llevar en cambio clavo y pimienta, perfumes de Arabia, canela de Ceylán, sedas y porcelanas del Catay, marfil de Guinea, alfombras de Persia, chales y albornoces de Cachemira, perlas, diamantes y rubíes de las montañas y de los golfos de la India, bambúes y cañas y tejidos de algodón y de nipa de Bengala, monos, papagayos y otras aves de vistosas plumas, y mil exóticas curiosidades además del extremo Oriente" (115-116).

Obras citadas

ALAS, Leopoldo ["Clarín"]. "Revista Literaria. *Morsamor* por Valera" [*El imparcial* 7-agosto-1899]. En Juan Valera. *Morsamor*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Barcelona: Plaza y Janés, 1984. 338-342.

FLITTER, Derek. *Teoría y crítica del romanticismo español*. Trad. Benigno Fernández Salgado. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

LARREA LÓPEZ, Juan Félix. *Modernismo y teosofía. Viriato Díaz-Pérez*. Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1993.

LITVAK, Lily. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX*, 1880-1913. Madrid: Taurus, 1986.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Libertarias, 1990.

VALERA, Juan. *Morsamor*. Ed. Leonardo Romero Tobar. Barcelona: Plaza y Janés, 1984.

_____. *Leyendas*. En sus *Obras completas*. I. Madrid: Aguilar, 1958. 893-943.

CIENCIA, LITERATURA Y SOCIEDAD EN *FILIGRANAS DE CERA*, DE E. L. HOLMBERG*

Rodrigo Guzmán Conejeros
Universidad Nacional del Comahue. Argentina

En el presente trabajo analizaremos *Filigranas de cera*, relato de ciencia ficción de Eduardo Ladislao Holmberg que data de 1884 y que apareció como folletín en el diario *La Crónica*, de Buenos Aires. En este relato se tematiza la responsabilidad social de la ciencia a partir de un descubrimiento científico que podría revelarse como muy auspicioso y de gran beneficio para la sociedad, en caso de ser utilizado correctamente, pero que, en caso de ser utilizado con fines no altruistas, puede resultar altamente peligroso. A partir de esta problemática, se discutirá la ideología social positivista, cuestionando especialmente la fe de los hombres de la generación argentina de 1880, en que la ciencia aseguraba el Progreso material y espiritual de la sociedad.

Holmberg y la cultura argentina

En la cultura argentina de fines del siglo XIX, Holmberg aparece situado en una doble colocación. Por un lado, es un respetado científico, reconocido por sus contemporáneos como investigador y estudioso de

* El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación "El relato fantástico rioplatense del siglo XIX", dirigido por la doctora Enriqueta Morillas Ventura, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, República Argentina.

renombre, iniciador de los estudios naturalistas y defensor y difusor de los principios del positivismo; y, por el otro, es un literato de vasta producción, ya reconocido por la crítica del siglo XX por haber incursionado en géneros y procedimientos escriturales novedosos y de escasa producción en el país hasta ese momento.

En efecto, durante el siglo XIX, Holmberg ejerció simultáneamente ambas actividades y, si bien es cierto que durante este período fue más reconocido por su labor como científico naturalista, también lo es que su producción literaria se destaca por su carácter renovador en relación con el realismo-naturalismo, corriente preponderante y rectora del canon por aquella época.

Científico y literato a un tiempo, acordamos con el juicio de Adolfo Prieto, quien señala que para Holmberg "la literatura con frecuencia, suele ser una manera de trasvasar a un lenguaje distinto muchos de los esquemas que preocupaban, en un sentido lato, su labor de científico. Probablemente en sus mejores relatos la fantasía se inserta en un nudo de información científica y fluye a partir de sus datos" (Prieto 99).

Nuestro planteamiento no es diametralmente distinto al del crítico argentino, pero también atendemos a fundamentos que tienen que ver con el pensamiento, concretamente con la problemática adhesión de Holmberg a la filosofía positivista. Definimos esta actitud como "problemática" porque creemos que es posible observar que esta filosofía aparece esgrimida y defendida en muchos textos del autor —quien desde su labor científica colaboró con el proyecto político que la sostiene como incontestable— si bien paralelamente, en el mismo momento histórico, publica una serie de textos que cuestionan determinados aspectos del positivismo, tanto en el nivel de los contenidos como en el de la forma o estilo.

Consideramos que esta cuestión es de una gran riqueza y complejidad, pues seguramente se trasvasa a su concepción de literatura, y deja sus huellas estilísticas perceptibles. Desde esta perspectiva es importante realizar un análisis comparativo de la producción de carácter literario y la de carácter científico.

Holmberg positivista

Holmberg fue uno de los iniciadores del naturalismo en el campo científico argentino. Doctor en medicina, naturalista, profesor de química, física e historia natural, Holmberg se muestra sensible a la corriente cientificista vigente en su época y se declara ferviente darwinista. Reconocido por sus contemporáneos como investigador y estudioso de renombre, su producción científica incluye obras técnicas, de medicina, de historia natural, etcétera.

Holmberg realizó un gran número y variedad de investigaciones por todo el país, fue impulsor y miembro de numerosas instituciones ligadas a la ciencia nacional, y es destacable tanto la gran cantidad de textos (entre artículos científicos, conferencias y materiales de divulgación científica) que produjo a partir de sus indagaciones,[1] como su desempeño docente en escuelas normales y en la Universidad de Buenos Aires. Además, entre 1888 y 1903, fue el primer director del Jardín Zoológico de Buenos Aires. Todo este accionar hizo que el autor fuera considerado por sus contemporáneos como el arquetipo del sabio, pues buscó expandir su campo de acción al de los círculos científicos, intentando por numerosas vías el acercamiento de la mayor cantidad de personas a las actividades científicas.

Miembro de una generación que tomó como meta principal la modernización y la entrada al mercado mundial, Holmberg asiste a las transformaciones de Argentina, y coopera con ellas por medio de sus investigaciones científicas. Hombre moderno, al fin, orgulloso de los éxitos alcanzados por su generación, confía en que la ciencia puede garantizar el progreso material y espiritual del país. La ciencia puede dar las respuestas necesarias, civilizar lo que queda de bárbaro en la tierra y en los hombres y por eso trabajar en su seno es al mismo tiempo un signo de compromiso social.

[1] Para un detalle de este género de producciones véase la bibliografía preparada por el discípulo de Holmberg Cristóbal Hicken. Asimismo, la de Gioconda Marún.

En Argentina todo estaba por descubrirse, todo por clasificarse y normalizarse. Era necesario ordenar la flora, la fauna y la sociedad según claros principios de orden y para ello debía aplicarse el principio de las ciencias positivas.

El positivismo, pues, era el sistema de pensamiento "natural" que permitía responder a este interés por la verdad científica, pero al mismo tiempo, era el puente de enlace entre esta actividad y la sociedad. Holmberg es consecuente con este pensamiento y pone su labor científica al servicio del Estado. En este sentido podemos entender su afán por ocuparse de distintos aspectos de la realidad argentina.

Además de lo anterior, señala su adhesión al positivismo otra característica de esta doctrina filosófica: el utilitarismo de la ciencia. Sus descripciones y análisis buscaban fines concretos: dictar una nueva ley para el aprovechamiento de los recursos naturales, hacer un compendio de nuevos territorios para su posterior colonización, etc. En definitiva, trataba de poner su labor como científico al servicio de los intereses de la nación.

Holmberg puede ser considerado, hasta lo aquí expuesto, como un típico representante de esa Generación, ya que no sólo trabajó intensamente para servir a los intereses de progreso y modernización, sino que también, inclusive, fomentó el desarrollo de las ciencias exactas a través de su labor docente y de sus artículos de divulgación científica. Su producción parece establecer una "coartada", que es también la de toda su generación: la ciencia nos brindará un futuro venturoso y feliz, la ciencia asegura el Progreso.

Los contrastes de la racionalidad

La caracterización de la ideología cientificista de Holmberg parece ubicarlo como un típico representante de la ideología positivista, característica de la generación del 80. Sin embargo, creemos que es posible observar que en el mismo periodo histórico en que el autor produce

textos en los que subyace el sistema ideológico positivista, edita otros que cuestionan determinados aspectos de esta doctrina.

Los textos literarios son, sin dudarlo, los más representativos de esta pugna ideológica. En principio podemos señalar que resulta muy significativo que un ferviente positivista produzca textos en los cuales se denuncie la estrechez del modelo racional positivista, como lo es el que analizamos en esta oportunidad.

"Filigranas de cera", aparece como folletín en 1884 bajo el seudónimo de Ladislao Kaillitz. En este relato se cuestionan varios aspectos del positivismo, y de hecho la hipótesis que estructura el mundo posible representado (según lo define Eco), es que una fe ciega en el positivismo como sistema epistemológico y gnoseológico único e irrefutable de la modernidad puede provocar consecuencias sociales indeseadas. Esta hipótesis estructurante implica, pues, atacar la premisa fundante de la doctrina de Auguste Comte: su esperanza utópica en que la ciencia significa "un desarrollo creciente con una dirección precisa y que implica una valoración estricta de un mejoramiento de las formas de la vida humana, hacia un dominio de la naturaleza" (Kaufman 324), por lo que se asocia íntimamente, garantizándolo, a la idea de progreso.

El personaje principal del relato, el Dr. Tímpano, descubre que en el cerumen de los oídos se encuentran encerrados todos los sonidos que han sido escuchados por el individuo, y que éstos, mediante manipulaciones especiales que convierten la cera en una fina filigrana, pueden ser escuchados con la ayuda de un micrófono.

Sin embargo, este "descubrimiento" no sigue los principios metodológicos del positivismo, pues no es de ninguna manera una ley que se formule apoyada "sobre los hechos, sobre la experiencia, sobre las nociones *a posteriori*", como definió Comte (Kaufman 328). Por el contrario, el narrador del relato dirá del Dr. Tímpano: "Es que durante su sueño había ideado la gran teoría del cerumen" (65). Esta primera afirmación del narrador es tan contraria a los principios del positivismo que luego los miembros del Círculo Médico Argentino verán en el científico una "Epilepsia larvada".

El personaje principal advierte que este origen poco ortodoxo de la teoría del cerumen, la hacía inaceptable para sus pares. El narrador dice al respecto:

> Hábil operador en el delicado órgano de los sonidos, carecía sin embargo de la posesión de los hechos que dan cuerpo y dan vigor a una doctrina [...].
>
> ¿Podía él, un hombre de ciencia y en tales condiciones, lanzar al mundo científico la teoría del cerumen sin exponer sus hechos, preferibles a todas las teorías y a todas las acumulaciones de dialéctica y de lógica?
>
> Seguramente no (66).

Esta determinación del método científico positivista por preferir los hechos "a todas las teorías y a todas las acumulaciones de dialéctica y de lógica" obliga al personaje a buscar las comprobantes necesarias de su teoría, con el objetivo de que fuera aceptada por sus pares.

En esta tarea es auxiliado por un colega amigo, quien aparece en el relato bajo la forma de un narrador en primera persona. Ambos científicos comprueban la validez de la teoría y reúnen una serie de pruebas, conseguidas a partir de la aplicación de una metodología experimental precisa en algunos pacientes del doctor.

A continuación, ambos científicos discuten la viabilidad de la teoría, en términos de su posible aceptación por parte de la comunidad científica. Al respecto, el narrador- personaje declarará: "Tu teoría podrá no carecer de componentes fundamentales, pero sí de algo que avale más que un componente porque se refiere al carácter general y fundamental de la cosa: tu teoría carecerá de verosimilitud" (79-80).

Ahora bien, ¿a qué verosimilitud científica fundamental alude el narrador? Creemos que una pista a este respecto nos la da el pre-positivista Domingo Faustino Sarmiento, tan respetado por Holmberg, quien promovió una política científica a partir de una ideología que consideraba que las ciencias naturales podían acabar con los viejos prejuicios y las creencias de origen metafísico. Sarmiento, en la trascrip-

ción de una anécdota como profesor, se sirve de la astronomía y de la matemática para convencer a un alumno de la validez de la estructura heliocéntrica del sistema planetario, pues éste no la consideraba verdadera ya que se oponía a la verdad teológica. Finalmente, luego de una serie de razonamientos de tipo matemático, el escritor y estadista argentino declara: "Así, pues, la verdad es verosímil, mientras que el sistema de usted es absurdo e inútil" (*apud* Montserrat 21). Sarmiento, entonces, establece una relación mecánica entre "verdad" y "comprobación factual o empírica", lo cual está en consonancia con el método de las ciencias de inspiración positivista: una hipótesis científica deja de serlo y se convierte en "verdad" y "realidad" cuando se formula a partir del establecimiento de las relaciones causa/efecto de los hechos, o, según lo formula Alejandro Kaufman, "el conocimiento simplemente describe la realidad en tanto conjunto de enunciados que se corresponden en forma unívoca con estado de cosas" (Kaufman 328).

La duda que tiene uno de los personajes acerca de la posible aceptación de la teoría por parte de la institución científica, se funda en que esta teoría les parecerá imposible a los científicos positivistas porque se contrapone al sentido común, aquel que otorga un contenido semántico unívoco a la realidad. Dice el texto, refiriéndose a la teoría: "El que sea exacta, no quiere decir que sea verosímil. Dirá el que la conozca: '¡imposible, imposible!'" (80).

Más aún, el narrador nos dirá que la teoría no sería aceptada por los científicos pero sí podía serlo por determinados individuos, a quienes define como "espíritus fantásticos": "Convengo en que unos espíritus fantásticos, seducidos por la novedad de tu teoría, y subyugado por el poder de tus argumentos, la acepten sin vacilar"(80). Con esta afirmación el narrador vincula el adjetivo "fantástico" con un orden gnoseológico distinto al de las ciencias positivas, con lo cual muestra, en principio, la existencia de un orden del conocimiento distinto a la razón unívoca del positivismo.

El siguiente suceso importante del relato es la presentación de la "Teoría del cerumen" en una conferencia pública del Círculo Médico

Argentino. Esta presentación no sería meramente una demostración de la teoría ante los científicos, sino también un hecho social de importancia, indicador de la importancia conferida a la ciencia en la sociedad argentina de aquel tiempo:

> La fuerza expansiva de la noticia [de la conferencia] fue tal, no obstante tratarse de una cuestión puramente científica, que llegó hasta los altos círculos sociales [...] esto explicará la concurrencia de carruajes y de lindísimas muchachas y de serias matronas y de estirados caballeros, con o sin bigote pintado, [...] frente al local del Círculo Médico, en la noche a la que alude esta narración (84).

Finalmente, el Dr. Tímpano expone su teoría, pero, tal como había sido previsto por su colega, fracasa estrepitosamente, pues todos los miembros del Círculo, y gran parte del público no científico, califican la teoría como imposible e improbable y a su autor como "Fastidioso, oscuro [e] incomprensible" (89). El público se burla expresamente de él, riéndose cada vez que el Dr. expone cada parte de su teoría y muestra las pruebas correspondientes, considerándolas ridículas o fraudulentas.

Luego de estos acontecimientos, la prensa periódica realiza la reseña de la conferencia, a la vez que pronuncia sus juicios acerca de la teoría. Estos juicios oscilan entre el rechazo más absoluto (de manera similar al público que asistió a la conferencia) hasta la adhesión más entusiasta. Y es justamente en este juicio celebratorio donde se encierra una crítica especialmente dura al positivismo. Dice el artículo periodístico:

> ¡Qué hermosas aplicaciones tendrá el descubrimiento estupendo del Dr. Tímpano! Las ciencias, las artes, la política misma hallarán en él una fuente inagotable de información.
>
> Mañana cuando se procure iniciar averiguaciones, la pinza atrevida arrancará al oído secretos de amor, confidencias de carácter misterioso, planes políticos, combinaciones de partidos [...] Nada ni nadie escapará a su poderosa acción reveladora... (100-101).

El artículo, finalmente, pondrá en el centro de la discusión la moralidad de la ciencia:

> "Todo lo bueno y todo lo malo que la lengua elabora, todos los elogios y todas las traiciones, toda la sinceridad y todas las hipocresías, toda la nobleza humana y toda su abyección, todo, en fin lo que enumeraba el viejo Esopo su numen inspirador, todo, todo hablará por las hebras devanadas y el filósofo, rendido, subyugado por verdad tan gloriosa, formulará, protegido por el último baluarte, esta pregunta: '¿Son morales las consecuencias de la nueva teoría?' y ¿Qué le importa a la ciencia positiva si lo son o no?" (101).
>
> Si la inmoralidad nos viene por la ciencia, que es la verdad hecha carne, bendigamos la ciencia que nos impide revolcarnos en ese manicomio sin murallas y sin puertas, sin cerrojos y sin cadenas: ¡el manicomio de los pavos! (102).

Discutir la moralidad científica es atacar, también, uno de los principios fundamentales del positivismo: aquel que considera que la ciencia es condición necesaria para el Progreso. Al mismo tiempo, la utilidad de la verdad científica (que el positivismo cree inherente y condición necesaria) aquí se ve relativizada dado que el descubrimiento puede ser usado para esclavizar y vigilar a la humanidad: "Nada ni nadie escapará a su poderosa acción reveladora" (101).

El Dr. Tímpano, sobre el final del relato, advierte horrorizado las consecuencias de su descubrimiento: "'¡No!' —dijo de pronto, y como despertando de un sueño. —'No; el hombre no debe poseer esta arma terrible. Pero... ¡es tarde! ¡Muy tarde!'" (102) Por lo que se dedicará, de ahí en adelante, a vincular su desempeño científico al compromiso humano y social: "Tengo cuentas que saldar con el destino. Busqué la resolución de un problema científico y lo hallé. Desde hoy he de buscar ciertas y determinadas filigranas de cera para resolver un problema humano" (102).

En *Filigranas de cera* la ciencia y el científico son puestos en cuestión

por medio del discurso literario. No se trata, empero, de una negación de la capacidad de éstos para brindar respuestas a los problemas sociales, sino de un llamado de atención a las consecuencias de un uso "irracional y bárbaro" de la ciencia. Holmberg, en este relato, en tanto científico y literato, no aspira a la exclusión sino, por el contrario, a la totalidad de los saberes.

Obras citadas

HICKEN, Cristóbal. "Bibliografía". En Luis Holmberg, *Holmberg. El último enciclopedista*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1952. 165-180.

HOLMBERG, Eduardo L. "Filigranas de cera". En su libro *Filigranas de cera y otros textos*. Ed. crít. y est. prel. Enriqueta Morillas Ventura; comp. y est. prel. Rodrigo Guzmán Conejeros. Buenos Aires: Simurg, 2000. 65-102.

KAUFMAN, Alejandro."Auguste Comte: entre la razón y la locura". En Nicolás Casullo, *et. al*. *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999. 323-341.

MARÚN, Gioconda. Introducción. Eduardo Ladislao Holmberg. *Olimpio Pitango de Monalia*. Buenos Aires: Solar, 1994. 7-69.

MONTSERRAT, Marcelo. *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

PRIETO, Adolfo. "La generación del 80. La imaginación". En *Historia de la literatura argentina*. Dir. Susana Zanetti. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986. 49-72.

LOCURA Y MUERTE EN *ASFÓDELOS*, DE BERNARDO COUTO

Ana Julia Cruz
Universidad Nacional Autónoma de México

La obra de Bernardo Couto Castillo no es muy abundante: solo un libro publicado a los diecisiete años de edad, que lleva el título de *Asfódelos*, y algunos artículos aparecidos en la *Revista Moderna*. Aunque generalmente se los ubica dentro del modernismo, el esplendor, la luz, la alegría de este movimiento no están en ella, más bien marcada por la angustia existencial. Couto representa el decadentismo de la aristocracia artística, pero "no es el decadente de la escuela que de musa fresca se ha convertido en asquerosa barragana", como dice José Juan Tablada (374); es más un romántico decadente. Y esto se refleja no sólo en su vida, sino también en la angustia existencial que permea su obra. Como hombre, está emocionalmente dañado. Amante de la bohemia, se ahoga en el alcohol y por ello se lo considera un inadaptado. Nace el 1 de julio de 1880 y muere poco antes de cumplir los 21 años, el 3 de mayo de 1900.

Asfódelos consta de 12 cuentos cuyos protagonistas viven fascinados por la nostalgia de la muerte: no hay risas, siempre un dolor desesperado. De esos cuentos, "Una obsesión", "Rayo de luna" y "Lo que dijo el mendigo" pueden clasificarse como fantásticos, pues son narraciones en las que se enfrentan fenómenos extranaturales cuyos temas están relacionados con la locura y la muerte.

En "Una obsesión"[1] la historia es transmitida por un narrador pro-

[1] En "Una obsesión" y "Rayo de Luna" no importa el nombre de los personajes, son úni-

ductor del marco y un protagonista que nos introducirá poco a poco en lo sobrenatural, cuando cuente cómo una mujer, ante la mirada atónita de su pareja, se quita la vida. El narrador refiere que poco tiempo atrás adquirió un mueble Luis XV y que, dentro de uno de sus cajones, encontró la carta que dará cuenta del hecho fantástico. El espacio de la historia es una casa donde vive una pareja feliz que no está casada. Después de un tiempo, ella se entera por un amigo de él de que no piensa casarse, como no lo ha hecho con ninguna. Ante esa situación, la mujer, que se siente engañada y deshonrada, le reprocha la negativa y le exige que se casen. Sin embargo, él, por orgullo, no lo acepta, se niega y hasta se burla de ella. Y es ahí donde se introduce el primer elemento que dará pie al suceso fantástico: "me miró un instante con una mirada que nunca más he podido olvidar, con una mirada indescriptible que me persigue en la sombra de las noches y me atormenta en los malos sueños" (36). Ella se quita la vida con una pistola.

La historia marcha hacia la aparición del "fantasma": "Todo me la recordaba, en todo la encontraba, y todo estaba lleno todavía de su presencia. Los espejos no olvidaban su imagen" (38). En relación con esto último, cabe recordar que los espejos simbólicamente sirven para anular distancias al reflejar lo que un día estuvo frente a ellos y ahora se halla en la lejanía. Más adelante el narrador añade:

> Los guantes no perdían aún el molde de sus manos, había almohadas que conservaban el hueco formado por su cabeza, y la mancha, la mancha fatal de un rojo negruzco, se me presentaba a cada momento resucitando la escena (36).

La primera manifestación de lo fantástico tiene lugar una noche, que, como se sabe, es un momento propicio para la confusión y, en este caso, para la doble percepción del personaje. Éste se encuentra solo en

camente el hombre y la mujer quienes marcan los espacios, él, el de lo natural; ella, el de lo sobrenatural.

su casa y escucha ruidos; la soledad es el espacio en que lo fantástico se presenta y en que lo natural se enfrenta con lo extranatural; es la circunstancia en que, además, se produce la incertidumbre a veces característica del género. Surge un elemento extraño, que aparece en un medio normal y provoca una perturbación mental en el protagonista. Los ruidos que irrumpen en la lógica de la anécdota se limitan solamente a poner en evidencia un conflicto que se ofrece indisoluble en su irracionalidad.

El tema principal de este cuento es la muerte enamorada, y aparece vinculado al de la locura; lo sobrenatural entra de manera gradual y se da una lucha entre lo que es y lo que no puede ser. La presencia de Julia quiebra la tranquilidad del protagonista, que vive desde ese momento dentro de una atmósfera opresora, sintiendo un miedo inexplicable a lo desconocido, que provoca un desequilibrio, una duda. Cada frase del relato se muestra con la profundidad que conduce a las más terribles concepciones cerebrales, para abrir un camino a lo extraño; según leyes inconscientes y minuciosas ello lleva a retroceder al tiempo de los hechos naturales para intentar explicarlos. Los tormentos del personaje son como la opresión de un deseo ferviente; la duda de si es verdad que Julia ronda la casa es de cierto modo una atracción erótica hacia la muerte: "No es que haya dejado de quererla, no; la amo y *la deseo como nunca*, pues mis días no serían tan negros estando ella a mi lado" (40).

Observamos al protagonista presa de sus remordimientos. Pero como el carácter fantástico de un relato no se manifiesta por la inverosimilitud, sino por la yuxtaposición y la contradicción de diversas verosimilitudes nutridas de lo cotidiano, sobreviene enseguida el anticlímax, en el que la primera persona del singular marca el nivel verbal por medio de una serie de dudas en la historia, e introduce elementos racionales para entender que en un principio este personaje trata de justificar y negar su locura: "¡Nada!, sólo las medias sombras y el brillo dorado de las encuadernaciones. Respiré ligeramente sintiendo consuelo; pero *temiendo aún*, dejé la pluma y sin volverme más, sintiendo frío en la frente, fui directamente a mi cama" (39-40). El cuento acumula otros

indicios que contribuyen a acusar la duda; así nos encontramos con un hombre atormentado por algo que somete su vida a un continuo sobresalto:

> Una noche, después de varias horas de trabajo, sentí un ligero ruido tras de mí; *como estaba bastante nervioso*, me volví bruscamente; excuso decirte que nada encontré [...] seguí trabajando algo *preocupado* ya y *desconfiado* de las sombras que alumbran fuera del rayo luminoso de mi lámpara; poco tiempo después sentí o creí sentir un ligero toque en el hombro; quedé frío, pensando en que ella me advertía así cuando quería interrumpir mi trabajo, y *sentí una ansiedad horrible*; no me atrevía a volver el rostro, no respiraba casi, temeroso de encontrar algo tras de mí. Después de un *rato de lucha* volví al fin la cara con lentitud, haciendo ruidos y esfuerzos (40, las cursivas son mías).

El protagonista efectúa una descripción de lo sucedido antes del suicidio. Esta descripción es la reconstrucción de lo real que, como evocación, llama a otra realidad que lo lleva a un estado de excitación y pesar.[2] Así, el conflicto se da con sus "alucinaciones". Esta doble percepción produce la locura, que él mismo niega:

> Inútil es decir que no pude dormir un momento; el menor ruido, el toque de las horas, el crujir de un mueble, el paso de un ratón, todo me producía sudores fríos y sobresaltos a pesar de cuanto razonamiento juicioso me hacía [...] desde entonces, amigo mío, siempre es lo mismo; todo me sobresalta, trabajo siempre con el oído alerta, queriendo sorprender cada ruido. En una palabra, tengo miedo, miedo de la pobre sui-

[2] "Debes recordar que poco tiempo después de haber tú dejado la vida de alboroto y desorden que juntos arrastráramos tanto tiempo, para, sabiamente, encerrarte en un retiro de paz y labor, te escribí diciéndote: Amigo, al fin encontré lo que necesitaba: la criatura sumisa y tranquila a cuyo lado refugiarme, el ser hecho para el amor, tolerante con mis caprichos, humilde a mis deseos, y que va a ser desde hoy mi compañera" (40).

> cida a quien tanto amé. Tengo miedo de que vuelva, miedo sobre todo de la expresión de su última mirada, que nunca puedo ni podré olvidar. *No estoy loco*, no, pero la siento errando invisible a mi alrededor, y tengo miedo, miedo de ella; pero de tal manera, que nunca ni por nada me hubiera atrevido a escribirte esto de noche, temeroso de sentir el golpe en el hombro o sus pasos avanzando silenciosos con precaución: ¡tengo miedo! (40, las cursivas son mías).

Se impone el misterio por el poder imaginativo construido dentro un mundo coherente y llega el momento en que no sabemos qué es lo imaginado y qué lo cierto. Es entonces cuando el lector se impacta, se estremece junto con el protagonista por ese prodigio originado e impuesto por un poder superior al del hombre, pero provocado por el mismo personaje.

El narrador termina el cuento, pero realmente el protagonista se queda con sus perturbaciones sin que el lector pueda confiar realmente en su juicio. No hay una solución racional a la historia, de ahí que también se considere como un relato con carácter fundamentalmente abierto.

En "Rayo de Luna", título del segundo cuento fantástico se muestra más un ambiente romántico, pues la acción sucede una noche de luna, momento propicio para que al protagonista se le aparezca una mujer sobre un edredón rojo. El espacio en este cuento se reduce a una recámara con una ventana colocada a gran altura por donde observa con una actitud intranquila la noche,[3] y donde manifiesta su obsesión por la luna; esta obsesión preludia la próxima irrupción de lo sobrenatural.[4]

[3] "... miles de astros que dejaban caer sobre la tierra su ceniza de oro, y la nieve brillaba como inmenso manto de plata; en los árboles, sobre sus ramas erizadas y secas, reposaba algo como inmensas boas transparentes. *Yo me sentí alegre* contemplé largo rato el rostro de la luna, recorrí las estrellas, y nuevamente enamorado de la noche, volví a la tranquilidad" (87, las cursivas son mías).

[4] "A la tranquilidad no, porque ignoro la influencia que sobre mí operan las bellas noches; el caso es que por completo me cambian; siento mi cuerpo más ligero, mi inteli-

El protagonista sabe perfectamente lo anormal de lo que siente y le sucede, por eso se justifica diciendo: "Ninguno como yo comprende lo extravagante y lo inverosímil de mi narración; yo mismo he dudado y me he creído juguete de una alucinación" (86).

Nuevamente estamos ante dos elementos propicios para lo fantástico: la soledad y la noche, ya que esta última permite ver cosas que con otra luz no se verían. Encontramos, además, un tercer factor propicio: la fatiga mental, que significa una grieta para lo racional y da cabida al tormento mental progresivo:

> Era en la noche, en diciembre. Yo había trabajado muchas horas y al fin la fatiga me rendía. Todo estaba en silencio, un silencio de tumba; todo estaba oscuro: una oscuridad de muerte, y sólo la luz amarillenta de mi pequeña lámpara hacía brillar el papel. A un lado, el reloj latía cantando la marcha del tiempo y llenándome de alegría. Dentro de mí todo estaba también en calma; solo mi corazón, los latidos de mi corazón respondían como un eco al tic-tac de la pequeña máquina (86).

El tema del cuento está relacionado con la muerte, representada por la tumba y el mes de diciembre; la muerte que produce un desasosiego en el protagonista, de ahí que sí se alegre con la marcha del tiempo, que lo vincula con la vida; al ligar su corazón con el tic-tac del reloj, se siente vivo. Posteriormente aparece el efecto, que es de inquietud: el protagonista diserta sobre la vida y la muerte, y es entonces cuando escucha un suspiro prolongado y encuentra a una mujer en su recámara.[5] El

gencia más alerta, mis sentidos y mis deseos más despiertos, y al mismo tiempo curiosidades pueriles" (87).

[5] "Inmóvil, comencé a pensar. La oscuridad, la noche, el silencio, todo me conmovía y me inquietaba sin saber porqué. Un terror estúpido de lo misterioso se apoderó de mí: el silencio, la noche, la oscuridad, ¿Es que acaso no era la muerte? ¿Vivía yo? ¿Existía el movimiento, la luz, los hombres? ¿No vivía tan sólo en un sueño? Yo mismo me reí de mis necias preguntas y escuché... Nada, un silencio completo. Fijé aún más mi atención esperando sorprender el murmullo lejano, el aleteo de una mosca, el tic-tac de mi reloj...

cuerpo de esta mujer está cubierto por un vestido blanco; ella es la encarnación de la luna, podríamos decir que algo de luna se acostaba en el edredón. Este elemento insólito provoca en el personaje sorpresa y miedo: el elemento fantástico se da en la confusión entre el sueño y la alucinación.

Es en este momento cuando lo sobrenatural se manifiesta, cuando se da paso al elemento extraño, que, por aparecer en un ambiente normal, provoca una perturbación mental. Pero lo que verdaderamente angustia y aterra al protagonista es escuchar nuevamente un suspiro. El tormento mental se dará progresivamente.

El tiempo que transcurrió entre la aparición y desaparición de la mujer no se sabe a ciencia cierta, lo que sí queda claro es que lo fantástico le produce al personaje un desorden perturbador, sobre todo porque él ha roto la barrera entre la vida y la muerte.[6]

Los espacios en este cuento están representados, uno, por el hombre, y el otro, por la mujer. Este último aparece como un mundo vago, ambiguo, donde una mujer toda luz y claridad irrumpe en la noche, que se muestra sobre todo funesta. Ambos seres se contradicen en

el mismo silencio, nada llegaba a mí y pensé en la muerte universal, en la ruina del mundo. Me creí solo, horriblemente solo, entonces quise escuchar los latidos de mi corazón ... tampoco todo estaba en silencio, todo dormía, mi soledad era completa [...] Mi angustia iba creciendo, cuando la luna salió, y una luz clara, tranquila, diáfana, llenó mi cuarto" (87). Es el momento en el que escucha un suspiro lento y prolongado que lo espanta y se sorprende al encontrar de repente a una mujer "extendida sobre el edredón rojo, una forma blanca, una forma de mujer a quien los rayos de la luna bañaban" (88).

[6] Realmente la figura de la mujer no es amenazante: "... había abierto los ojos y me miraba fijamente, aunque con indiferencia; parecía ver y no mirar; en su expresión había tristeza, y su palidez era grande, tan grande como debía ser la mía. Sus ojos se clavaban en los míos, nuestras miradas se encontraban; las de ella tranquilas, las mías...¡Yo no sé, ni podré nunca saber cómo eran las mías! ¡Ah!, ¿quién podrá expresar la horrible opresión que yo en ese momento sentía? ¿Quién podrá comprender el terror producido por las miradas fijas de un ser —¿era ser?— qué era, qué era, ¡Oh Dios!... Pretendía hablar, dirigirla la palabra, interrogarla, interrogarla tal vez, y de mi garganta sólo salían sonidos casi imperceptible" (88-89).

razón de espacios inconciliables que habitan y testimonian. El hombre es atraído por el misterioso genio femenino, con sus aspectos más peligrosos, que se podrían identificar con los "peores" instintos del hombre (esto en estricto sentido moral y religioso). En la historia se manifiesta poco a poco el conocimiento de lo prohibido y la sensación del mal, elementos que forman parte de los campos del cuento fantástico. La mujer desaparece y deja su huella marcada en el edredón. Psicológicamente la desaparición es el símbolo de la represión, en particular si lo desaparecido es maléfico y entrañaba peligro. La mujer como un sueño, como un espejismo, es una visión de la imagen de su mujer soñada que ejerce una magia seductora en él, de su ideal de mujer que, proyectada en el edredón, es una quimera real que lo conduce a la incertidumbre y la locura. Esa figura como humo que erige el deseo y que se esfuma, poco a poco debilita las bases lógicas tradicionales del lector.

El cuento es ambiguo y los conflictos y extrañezas son cubiertos de manera subjetiva por el personaje. Al respecto Irène Bessière señala que la ambigüedad que caracteriza al relato fantástico proviene de lo que "el acontecimiento fantástico impone decidir, pero no lleva en sí mismo el medio de la decisión, porque permanece incalificable [...] El relato fantástico excluye la forma de la decisión , porque a la problemática del casi, supone la de la adivinanza" (*apud* Hahn 19). La expresión de lo sobrenatural se manifiesta utilizando la descripción lírica que se materializa en la aparición insólita. El personaje expresa con efusión y exaltación su incertidumbre, que se concreta en la fascinadora figura femenina que describe. Aquí el estilo del autor juega con la expectación, la intriga, la retórica de lo innombrable. El protagonista se hace las mismas preguntas que el lector acerca de la identidad de la mujer.

Un soñador enamorado de la luna provoca (conjura) su aparición en forma de mujer, seductora y fatal; es el fantasma atrayente que conserva toda la seducción de una mujer de carne y hueso con la fría belleza de la mujer de invierno, helada, egoísta, medio muerta, que además se relaciona con la muerte. El protagonista comprueba a su manera que semejante suceso no ha sido un sueño o una ilusión suya, sino que hay algo

de realidad presente en el mismo edredón, que aún conserva la huella de quien allí estuvo la noche del prodigio.

Una mujer vestida de blanco, con los cabellos sueltos, "con sus grandes ojos exageradamente abiertos" (86), característica de la seducción, pero también del abandono y la locura. El hombre nos da la sensación visual de un ser solitario que nadie puede comprender. Ambos representan el conflicto entre fantasía y realidad que se proyecta en la oposición de día y noche, noche que implica lo onírico, donde se está solo con sus sueños: ¿fue un sueño? Al día siguiente no se sabe si fue verdad o sueño.

Aquí los temas de la locura y el deseo sexual tienen un carácter subversivo que se hace evidente; lo fantástico es casi siempre símbolo de la libido, dice Todorov.[7] Lo sobrenatural constituye una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas. La locura en la literatura propicia un espacio para la alteridad, dice Michel Foucault, y pone en evidencia el irreductible para el cual se han construido cárceles (manicomio):

> La historia de la locura sería historia de lo Otro —de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo (9).

Finalmente el cuento plantea la relación del hombre con su deseo. El erotismo como una forma del mal "exigido por un deseo enloquecido de libertad, y que va en contra del propio interés" (Bataille 87).

En "Lo que dijo el mendigo" se habla de un resucitado que aparece entre los vivos. Los espacios en este cuento son más abiertos: el cemen-

[7] Para Todorov la segunda red semántica, la de los temas del "tú", nace en el deseo sexual que en la literatura fantástica se manifiestan a través de la preocupación por la muerte y la vida de ultratumba, entre otros; a este tipo de temas los llama "temas del discurso" presentes en la literatura fantástica: "se trata de "la relación del hombre con su deseo y por eso mismo con su inconsciente" (106).

terio, la calle (la noche de carnaval). La narración en primera persona tiene en el plano de la enunciación a un narrador representante del mundo real que servirá de marco al mundo ficticio, donde los personajes vivos y el personaje de ultratumba no pueden compartir sus mundos sin que haya un conflicto.[8]

El narrador nos habla de un personaje que esa noche llama especialmente la atención por el cambio brusco de personalidad. Poco a poco se va construyendo el ambiente propicio para lo fantástico, para que el desenlace sea un hecho siniestro.

El carnaval, que representa otro tiempo, es el umbral que crea el ambiente propicio para la alucinación, la locura y para que surjan seres como el resucitado de esta historia.

Pero no sólo esos elementos serán causa de lo sobrenatural, también hay que tomar en cuenta que el protagonista se predispone a este hecho cuando manifiesta su asco por la vida. Y, como lo fantástico en los cuentos de Couto se presenta en las noches y está reservado para seres solitarios, el protagonista se aleja de los demás. Así, en el umbral de lo fantástico, fastidiado por la fiesta y por la vida, se encuentra solo, reflexionando sobre la miseria humana, sobre lo poco que somos y sobre la muerte.

A partir de este momento lo natural comienza a fracturarse. El acontecimiento insólito en esta narración es el muerto que regresa, el mendigo que aparece entre los vivos. La fractura se evidencia cuando el protagonista, al regresar a su casa, se encuentra con un mendigo a quien él acostumbraba socorrer. Este mendigo le narra que viene del cemen-

[8] Este narrador es un científico que nos relata el evidente cambio de Franco, personaje que asiste a la misma reunión que él: "En realidad era otro, todo había cambiado en él, sus maneras, su fisonomía y hasta su voz [...] Sus ojos mostraban inquietud, largas veladas y un no sé qué de profundamente desolado que me intrigaba particularmente [...] En otros tiempos [...] galante hasta el exceso, debía varias envidiables conquistas a su tacto; era un mimado, un consentido de las pródigas, y siempre en todas circunstancias el primero dispuesto a las mayores locuras por una mirada o una sonrisa; ahora sus maneras eran muy distintas" (91-92).

terio, espacio que pertenece ya obviamente a la muerte y probablemente también a lo sobrenatural. El protagonista experimenta una serie de sensaciones extrañas que le impiden entrar a su casa, el viejo mendigo le pide que lo escuche y le cuenta que ha salido de la tumba, situación que causa extrañeza en el protagonista.[9]

Se establece la ruptura entre reglas establecidas y se da paso a la incredulidad de lo sucedido; el mismo fantasma muestra lo inverosímil de lo que está sucediendo: "¿Loco? Yo también creí, pero no, estoy en mi juicio o estaba... no sé si estoy o si estaba" (94), dice angustiado el protagonista. Se presenta a un hombre que ha roto las barrera entre la vida y la muerte. En un ámbito que roza la leyenda, que se inscribe dentro de la tradición de los muertos que regresan (o *revenants*) y se les aparecen a los vivos.[10] Cabe señalar que éste es también un motivo romántico, el elogio de lo trascendente relacionado con el tema de ultratumba.

La aparición de alguna manera es un castigo para el protagonista hastiado de la vida, al que se le muestra que la muerte o vida de ultratumba no es mejor, que es más tormentosa, ya que "el cuerpo está en un bien-

[9] "Yo sé algo... algo que... podría ayudar a usted, en sus investigaciones, algo, en fin, que no sé cómo calificar, que me ha ocurrido a mí, algo que no puedo dudar, que *fue*, *fue* irremisiblemente y que me atormenta. Ponga usted atención y no crea que deliro. Era un martes de carnaval que yo había pasado alegremente en compañía de varios amigos jóvenes y prontos a entusiasmarse todos. Ya avanzada la noche, cuando el baile comenzaba a tener más animación, me sentí molesto, preocupado sin motivo, y de tal manera mi malestar aumentó, que atribuyéndolo a la atmósfera calurosa de aquel lugar, decidí salir al aire [...] Después de algunos pasos me disponía a volver pero no sé qué fuerza instintiva me detuvo; sentí repugnancia por ese lugar, por los grupos lascivos danzantes, por las mesas donde un dominó se ahogaba en *champagne* balbuceando indecencias que hacían reír a quienes la excitaban, y con vaga tristeza, con presentimiento de no sé qué, encendí un puro, dirigiéndome a mi casa" (92-93).

[10] "Sí, vengo del cementerio, pero no de arriba, vengo de abajo, de la tierra donde me habían sepultado. No se ría usted, no, yo me he muerto, me he muerto al día siguiente que usted me dio limosna por última vez: tuve un ataque, sentí que algo se paralizaba dentro de mí, no pude moverme y me aterraron, sí" (94).

estar completo: pero [en la cabeza] todo se mueve y todo se revuelve" (94) porque los muertos recorren con el pensamiento toda su vida, aterrados por no poder modificar lo que se hizo mal y así llegan hasta el momento de su muerte, en el que se vuelven a repetir todos los hechos que lo llenan de angustia.

Este suceso desarregla la existencia del protagonista hasta la confusión total, y quedamos nuevamente con la duda de si lo ocurrido fue verdad o si el hombre está verdaderamente loco:

> El mendigo calló, yo, no sabía qué pensar; lo miraba con ojos de duda; no sabía qué pensar, de tal manera era inesperada la inquietante narración del viejo. En esto abrió su largo sobretodo, y como en ese momento la luna escapara de entre unas nubes, la luz dio de lleno sobre él, y pude ver, vi... vi su rostro comido, sin carne en partes, sus ojos escurriendo amarillento líquido... vi su pecho desgarrado, podredumbre todo, los huesos sucios, y ahí, dentro de ellos, todo aquello revolviéndose descompuesto, comido, inmundo; vi... Nada más, porque ahí me desmayé. Desde entonces no he vuelto a ver al mendigo (97).

Como en la mayoría de los cuentos fantásticos, en los de Couto lo sobrenatural está reservado para seres solitarios. Son varias las formas de expresar la preocupación por el más allá que vence la lógica del hombre lo fantástico introduce terrores imaginarios dentro del mundo real. Así, la tipología de los temas coincide con las enfermedades mentales, como lo apunta Todorov (124); la función de lo sobrenatural consiste en sustraer el texto a la acción de la ley y, por ello mismo, transgredirla.

Couto modaliza la locura por medio de lo fantástico. La anécdota de los tres cuentos se construye dentro de un mundo coherente, natural, en el que lo fantástico se manifiesta por la irrupción de un ente extranatural. En los tres cuentos se pone en duda la visión del protagonista, que es siempre un ser solitario, atormentado, personaje del que mejor se sirve Couto para descubrir la locura, que guarda muy poca diferencia respecto a las más atroces pesadillas.

De sus cuentos emanan la soledad, el desamparo y la desesperación. En las historias de Couto cada nueva imagen incide siempre en el punto exacto de lo oscuro, lo decadente, lo decrépito, a cada paso se describe el alma del personaje principal, surcada por dolorosos ataques de desesperación. Sus personajes viven con un pasado que los tortura en el presente, proyectando un futuro igualmente agobiante. Este tormento se cuela por los intersticios de nuestra realidad para mostrarnos que todo es ambiguo, que del otro lado existe otro mundo. La base de esta ambigüedad se establece de tal manera que no sabemos si la locura es fantástica o lo fantástico es una locura.

Obras citadas

BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Trad. David Fernández. Madrid: Taurus, 1979.

COUTO CASTILLO, Bernardo. *Asfódelos*. México: Premià, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1986.

HAHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XX*. México: Ediciones Coyoacán, 1997.

TABLADA, José Juan. "Literatura dominguera". *Revista Moderna* 2.2 (diciembre 1899): 374.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 1998.

DOS RELATOS MODERNISTAS DE TEMA APOCALÍPTICO

Cristina Mondragón Santoyo
Universidad Nacional Autónoma de México

Se acepta convencionalmente que el modernismo se inició alrededor de 1896 y que comienza a declinar con la muerte de Rubén Darío hacia 1917,[1] es decir, que se encuentra entre dos siglos. A fines del siglo XIX, la industria está en su apogeo, las ciudades crecen y la pequeña burguesía se enriquece; por otra parte, el fin de siglo también trae consigo crisis sociales, políticas y estéticas. El romanticismo ha roto muchas normas académicas, y lleva a su cima la narración fantástica europea y norteamericana: Alemania, Francia, Inglaterra y los Estados Unidos de América hicieron la transición entre la novela gótica, aún eminentemente maravillosa o extraña (Todorov 37-49), y el cuento fantástico. Por su parte, dentro del propio romanticismo comienzan a gestarse las vanguardias, como el prerrafaelismo en pintura y el simbolismo en literatura. En la América hispánica, entonces, se forman jóvenes escritores románticos con lecturas de Schiller, Goethe, Baudelaire, Whitman; y desde luego de Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann o Theophile Gautier. De esta forma, en un contexto al parecer carente de tradición, Hispanoamérica adopta lo fantástico.[2]

[1] Las fechas que se manejan son las que generalmente acepta la crítica, y funcionan en este caso sólo para situar los textos (*cf*. Henríquez Ureña 11-34)

[2] En Argentina aparecen cuentos fantásticos que continúan la tradición romántica con autores como Juana Manuela Gorriti, Eduardo L. Holmberg, Guillermo E. Hudson,

Ahora bien, a pesar de mantener temáticas que se manejan comúnmente en lo fantástico, la corriente romántica, y después con mayor fuerza la modernista, trasladan estas temáticas al ámbito hispanoamericano; relatos con una serie de motivos regionales se introducen en esta narrativa y las maneras de enunciación del discurso se enriquecen con nuevos escenarios. Los modernistas utilizarán también el recurso que brinda lo fantástico, el manejo de la irrealidad codificada como real, en cuentos y relatos donde realizan una dura crítica social a esta burguesía enriquecida que desprecia tanto como desconoce al arte.

Así pues, el primero de julio de 1898, José Juan Tablada publicó en el primer número de la *Revista Moderna* la narración "*Exempli gratia* o la fábula de los siete trovadores y de la *Revista moderna*". El texto comienza con un epígrafe:

> L'Esperance, notre patronne
> Nous a dit: "Chantez, pelerins
> Partout où ma gloire fleuronne..."
> Nous a dit: "Semez voz refrains..." (97)

Y una aclaración: esta historia es sólo parte de una comedia medieval. La acción inicia con un grupo de siete trovadores que va por el camino a Turania, al norte de Francia; los músicos van amparados por varios seres elementales: el trasgo, el silfo, el fuego fatuo, las hamadríadas, y seres más convencionales como abejas, nubes y la fronda. Durante su trayecto, que el autor califica como "aquel cruento éxodo" (98), su único encuentro desafortunado es con un fraile limosnero que, en su tacañería, los desprecia. En respuesta uno de los trovadores, "que no sólo se inclinaba sobre los senos de las pucelas sobrecogidas de

Carlos Monsalve y Leopoldo Lugones (Hahn 11-14). Respecto a la naturaleza de lo fantástico en Hispanoamérica, *cf*. Rafael Gutiérrez Girardot: "en Hispanoamérica convivieron irracionalidad y racionalidad, fe y ciencia, modernidad y tradicionalismo, pero los diversos fascismos no fueron producto de esa simultaneidad de lo no simultáneo sino momentos de un proceso lineal de creciente irracionalidad de la vida política" (33).

pasmo, sino también sobre los grimorios y sobre los athanores mágicos" (98), lo maldice y así, el grupo prosigue su camino. Por fin llegan al castillo; entran haciendo caso omiso de los símbolos que les salen al paso: lágrimas negras de una madonna, iconos bizantinos cubiertos de telarañas y un cisne muerto y devorado por una murena en el estanque. No obstante, los cortesanos los reciben con honores y muestras de respeto mientras ensalzan el arte trovadoresco. Halagados, los trovadores se retiran tras de un tapiz y allí "cantaron un canto, que... fue de lo más sublime, de lo más sentido y sonoro que humanos oídos jamás han escuchado" (100). Al término de la pieza, mientras ellos esperan la reacción de los cortesanos, sólo reciben silencio; al salir, se encuentran con el espectáculo de la decadencia perversa: el final de una orgía con seres ebrios roncando entre adormiladas parodias de ninfas. Los siete trovadores abandonan el castillo. Entonces, haciéndose eco de esta condena, una "lluvia de fuego, una purificadora lluvia bíblica" (101) reduce a cenizas el lugar como una nueva Gomorra. Los trovadores, entre tanto, encuentran a su salida una nevasca que los transforma en estatuas:

> A los trovadores que franqueaban el puente los embistió una terrible nevasca, una espantosa tempestad de nieve... (100).
>
> Los moradores del burgo son hoy un montón de cenizas que ha dispersado el viento muchos años ha... Los trovadores son estatuas de nieve, adamantinas esculturas que clavadas en la barbacana del alcázar inhospitalario, provocan aún la admiración y la piedad del viandante (101).

Tablada termina su cuento con una alocución al posible lector real: su fábula no es sino la historia que consignaron los escritores medievales y, finalmente, el lector será quien determine el destino de los nuevos siete trovadores; a saber: Jesús E. Valenzuela, Balbino Dávalos, Jesús Urueta, Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto Castillo y él mismo.

Ese cuento, como cualquier obra literaria, acepta varias lecturas: la más inmediata podría ser una apología de la nueva estética frente al

escándalo que había suscitado, cinco años atrás, la publicación de "Misa negra" en el periódico *El País*, cuya página literaria editaba Tablada, y que provocó su renuncia.[3] Un hipotexto para la lectura de este cuento, desde esta perspectiva, es "Decadentismo", carta que publica Tablada en *El País* pocos días después. A pesar de que, por el momento, me interesa más su lectura como texto maravilloso, este dato prefigurará la caracterización de los personajes. Por otra parte, es interesante resaltar que el autor utiliza la función alegórica-didáctica de la fábula para lograr un efecto irónico, que se traduce en esta crítica social; es decir, que existe una ruptura del género de la fábula para entrar en terrenos de la sátira.

La otra lectura que interesa para los fines de este trabajo es la de este texto como un cuento maravilloso. Siguiendo la terminología de Tzvetan Todorov, en la que un sobrenatural asumido se considera dentro de ése ámbito, este cuento puede considerarse en el espectro de lo maravilloso, a partir de la realidad codificada textualmente como mimética. Aquí no se encuentra la noción de frontera entre dos órdenes como maneja Rosalba Campra, ni la transgresión o ruptura de aquélla que crea lo fantástico en un texto.[4] La presencia de seres como hamadríadas o fuegos fatuos no causa escándalo a la razón, característi-

[3] Este poema causó tal controversia dado que hace una metáfora a partir del ritual de la misa negra, aberración del ritual católico, y el acto sexual. Entre quienes protestaron por su publicación, según cuenta años después Tablada en *La feria de la vida*, sobresalió doña Carmelita Romero Rubio de Díaz, esposa del entonces presidente Porfirio Díaz (*cf.* 414).

[4] "Probabilmente ogni testo narrativo trova il suo dinamismo primordiale nel conflitto di due ordini, e si conclude logicamente con la vittoria dell'uno sull'altro. Ma mentre nella generalità dei testi la barriera che separa gli ordini è per definizione superabile [...], nel fantastico lo scontro si produce tra due ordini inconciliabili; tra di loro non esiste continuità possibile, di nessun tipo, e non dovrebbe quindi esserci né lotta né vittoria. Qui l'intersezione degli ordini significa una trasgressione in senso assoluto, il cui risultato non può essere altro che lo scandalo. La natura del fantastico, a questo livello, consiste nel proporre, in qualche modo, uno scandalo razionale, in quanto non c'è sostituzione di un ordine con un altro, ma sovrapposizione" (Campra 203).

ca de lo fantástico que maneja Louis Vax,[5] sino que se presenta como propia del mundo donde se desarrollan las acciones. De esta forma, incluso la presencia de la lluvia de fuego y de las estatuas en que los personajes se convierten al final, sólo provocan "la admiración y la piedad del viandante", más que horror o incredulidad. Esto es característica de lo maravilloso, que es sobre todo aquello que causa admiración y cuya presencia no constituye una garantía de irrealidad, ya que son hechos que no por ser escasos se consideran inexistentes en la realidad codificada como mimética (*cf*. Morales 6-12). Como se dijo líneas arriba, el hecho de que Tablada presente la narración como fábula, es decir, como una alegoría didáctica, remite más a una propuesta hacia el lector real, a fin de que deduzca una enseñanza a partir de la acción-reacción de los habitantes del castillo. La ironía escondida entre líneas alude claramente a la reacción de la burguesía imperante frente a la publicación de "Misa negra", tal que la función didáctica de este género se rompe, pues la alegoría se convierte en un ataque a la ignorancia, en una sátira.

Dentro de este discurso encontramos que los trovadores son seres elegidos, protegidos por la naturaleza y por los seres sobrenaturales que gozan y se recrean con su canto. Por su parte los cortesanos y el fraile limosnero se colocan en el lugar del vulgo pseudo intelectual de la burguesía enriquecida de fin de siglo, que rechaza el arte y se regodea en lo más bajo de la naturaleza humana;[6] son ellos quienes recibirán el castigo.

Ocho años más tarde, en 1906, Leopoldo Lugones publica en Buenos Aires la colección de relatos *Las fuerzas extrañas*, donde aparece el cuento "La lluvia de fuego". Aquí, un narrador en primera persona

[5] "La narración fantástica [...], se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real. Mientras que lo feérico coloca fuera de la realidad un mundo donde lo imposible y, por lo tanto, el escándalo no existen y lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible" (Vax 6) y, más adelante, "lo fantástico está ligado con el escándalo; es preciso que creamos en lo increíble" (9).

[6] Esto fue un lugar común del modernismo, otro ejemplo se encuentra en "El Rey Burgués", de Rubén Darío.

cuenta, con lujo de detalles, la destrucción de la mítica ciudad de Gomorra. Se sabe, por el subtítulo: "Evocación de un desencarnado de Gomorra", que el narrador es un testigo sobrenatural. El cuento comienza con la descripción de un día cálido y tranquilo en el que, de pronto, empiezan a caer del cielo partículas de cobre incandescente. La ciudad, cuya descripción responde a todos los cánones modernistas: "Desde mi terraza dominaba una vasta confusión de techos, vergeles salteados, un trozo de bahía punzado de mástiles, la recta gris de una avenida..." (112), recibe con cierta inquietud el extraño fenómeno ("el rumor urbano no decrecía" [112]), que, en su primera manifestación, dura unas pocas horas. Al detenerse la lluvia, la ciudad vuelve a la vida y decreta esa jornada como fiesta popular: "En ese momento llenó el aire una vasta vibración de campanas [...]. El repique era una acción de gracias, coreada casi acto continuo por el murmullo habitual de la ciudad" (115); los muchachos recogen los restos del cobre para venderlos, las cortesanas "paseaban su indolencia sudando perfumes" (115). Lenones anunciando orgías zoofílicas, jóvenes burguesas excesivamente ataviadas, hermosos mancebos; en fin, todo aquello "cuya abolición habían pedido los ciudadanos honrados" (116), pero que allí encuentra justo espacio "pues mi ciudad sabía gozar, sabía vivir" (116). Más tarde, sin embargo, recomienza la lluvia, aún más cerrada, y sobreviene la catástrofe. El narrador se refugia en su bodega y pone a su alcance una botella de vino envenenado, tal que "no pudiendo huir, la muerte me esperaba; pero con el veneno aquél, la muerte me pertenecía" (117). Así se apresta a presenciar el espectáculo que, salvo por una pausa en la que logra salir del refugio para constatar la destrucción, persiste hasta el fin de Gomorra.[7]

En este cuento aparece una anécdota acerca del castigo divino, en el relato mítico de la destrucción de Sodoma y Gomorra, cuya fuente es la Biblia, pero narrada por uno de los castigados. Hay que recordar que la punición a esas ciudades tiene como causa general la total decadencia en

[7] El mismo asunto aparece en "La estatua de sal", también en *Las fuerzas extrañas*.

la que viven sus habitantes, entregados al pecado según los conceptos hebreos, y el castigo lo aplica el ser sobrenatural por excelencia: Dios (*Génesis*, 18: 16-33 y 19). Cualquier acto que contradiga Sus designios, en este contexto, conforma el peor de los pecados: el Dios del Antiguo Testamento no puede admitir rebelión o indiferencia. Ahora bien, cambiar la perspectiva y focalizar la narración desde un personaje no perteneciente a la ortodoxia bíblica hace que la narración y su final sean una blasfemia en sí mismos, pues se coloca al personaje en una situación casi de privilegio igualándole a Dios, aquél se vuelve un testigo de Su ira, y es en ese mismo pasaje donde se conoce qué sucede a quienes osan testificar la ira divina: se convierten en estatua de sal (*cf*. *Génesis* 19). Por otra parte, es preciso tener en cuenta que este narrador es un desencarnado que vuelve para relatar de primera mano el suceso; es decir, es un ser sobrenatural. De este modo, pues, se codifican textualmente dos formas de alteridad que por convención se excluyen, tanto en el discurso sagrado como en el fantástico: lo sobrenatural sagrado y lo sobrenatural de ficción, y este último transgrede la ley del primero.[8] A una transgresión en este sentido, entre dos sistemas sobrenaturales, codificados con leyes distintas y funciones retóricas distintas, también se le puede considerar como creadora de fantástico.[9]

Por otro lado, la forma de narrar la anécdota también es recalcable: frente a lo terrible, el narrador no pierde la objetividad ni la sangre fría, no se asume como pecador recibiendo un castigo, antes bien se apropia

[8] La Iglesia Católica niega la existencia de seres desencarnados, pues "cada hombre, después de morir, recibe en su alma inmortal su retribución eterna en un juicio particular que refiere su vida a Cristo, bien a través de una purificación [...], bien para entrar inmediatamente en la bienaventuranza del cielo [...], bien para condenarse inmediatamente para siempre" (*Catecismo* 239). Más adelante el mismo Catecismo condena el espiritismo y la hechicería.

[9] Por supuesto que para llegar a esta conclusión ha de considerarse al texto como autónomo, puesto que considerado a la luz de la "Cosmogonía en diez lecciones" (con la que finaliza *Las fuerzas extrañas*), la explicación teosófica impide su análisis desde la perspectiva de lo fantástico.

de su muerte, evitándolo, y en un momento dado, alude apenas a la divinidad: "y bajo el cielo que no se había enturbiado ni un momento, un cielo cuya crudeza azul certificaba indiferencias eternas, la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre, hedía como un verdadero cadáver" (120). No se reconoce el fenómeno como un castigo, sino como algo extraño que sucede ante la indiferencia eterna cuya causa sólo se llega a preguntar ante una manada de leones quemados que buscan alimento y agua entre las ruinas: "lloraban quién sabe qué dolores de inconciencia y de desierto a alguna divinidad oscura [...]. Si todo estaba lo mismo... ¿por qué se ardían y por qué no había agua?" (122), como si la inteligencia y la conciencia humanas no requirieran de respuestas ante la catástrofe, y sólo la inocencia animal achacara a un dios la responsabilidad de la masacre.

Ante una hierofanía —es decir, ante una irrupción de lo sagrado cuyo efecto es destacar un territorio del medio cósmico circundante y hacerlo cualitativamente diferente (Eliade 25)—, esto es una transgresión, y situando el cuento dentro del contexto bíblico, podemos ver claramente la frontera entre la hierofanía y la percepción casi cínica del narrador, el hombre profano.

El motivo común en estos textos es la lluvia de fuego. En el cuento de Tablada, la presencia de la lluvia bíblica, como parte final en que se castiga a los perversos, destruye un lugar de vicios humanos; en Lugones, y por supuesto en el Génesis, la lluvia también destruye un lugar pecaminoso. En ambos se encuentra el fuego como elemento purificador de todo pecado, con la carga semántica que tiene en relación con la carnalidad y la sexualidad humanas. Ambos textos aluden a ideas de decadencia que suelen relacionarse con los finales de siglo, y ambos pertenecen a la corriente modernista que, como antes el romanticismo y después las vanguardias, codificó como despreciables las actitudes de una sociedad incapaz de comprender y aceptar las motivaciones estéticas y esteticistas del artista. Dado que tanto Tablada como Lugones se encuentran en el grupo que será punta de lanza de esta estética en sus respectivos países, no es aventurado conjeturar que

ambos perciben a la sociedad que los rodea como agresiva y merecedora de castigo.

La "Fábula de los siete trovadores..." sitúa la acción en un contexto muy del agrado modernista, el mundo maravilloso, la época medieval, donde los elegidos sufren el rechazo de la corte y el clero,[10] una ofensa de lesa estética que el Dios justiciero castiga con la desaparición. Curiosamente, el fuego destruye el castillo y a sus habitantes por su vulgaridad y mal gusto, mientras que a los héroes los inmortaliza en estatuas, aunque alguno de ellos cultive la alquimia y la magia.

Por su lado, "La lluvia de fuego", de Lugones, se desarrolla en el desierto de Palestina, lugar exótico, propio también del modernismo; lo mismo que el tema religioso, heredado de los románticos, en el cual el indiferente es el Dios y el protagonista un amante de la vida mundana que no puede contemplar la destrucción como castigo. Hay aquí dos discursos en confusión, el choque de dos legalidades distintas que inaugura una forma de crear lo fantástico modernista.

Finalmente, el sentido apocalíptico aparece en estos dos cuentos. En los finales de un siglo y los inicios de otro, un temor escatológico parece haberse apoderado de dos autores muy cercanos, y los remite a un pasaje mítico de destrucción. Ahora bien, no toman como hipotexto el libro del Apocalipsis, donde la destrucción tiene una funcionalidad evidente: se destruye para estar mejor. La fuente, Génesis, remite al castigo para los insumisos —como los trovadores y los habitantes de Gomorra— y los instala en la periferia del texto bíblico. Dice Tablada en "Decadentismo": "A nuestros cerebros ha penetrado como a un claustro la negra procesión de las verdades modernas, y en cada celdilla hay una enlutada monja que duda y llora..." (62).

Y más adelante:

> Presos de un sistema filosófico que, como la teogonía cristiana, tiene su infierno, marchando en una senda moral que concluye en el abismo de

[10] Una tendencia de escuela que se volverá lugar común del modernismo.

> lo inconocible, parece que todas las sombras de ese abismo, evaporándose en densa niebla y en fúnebres vapores, se han prendido como un crespón en nuestras frentes ya empalidecidas por el tedio (62).

En el nivel discursivo, Tablada y Lugones realizan una transgresión a textos previos: la Biblia en el caso del argentino, y el género didáctico de la fábula en el caso del mexicano, con una alusión al Génesis como hipotexto. Esto resulta en dos textos novedosos cuya posibilidad de creación de lo ficticio descansa en la confrontación de dos discursos.

Obras citadas

Biblia de Jerusalén. México: Porrúa, 1988.

CAMPRA, Rosalba. "Il fantastico: una isotopia della trasgressione". *Strumenti Critici* 15 (1981): 199-231.

Catecismo de la Iglesia Católica. Santo Domingo, Rep. Dom.: Librería Juan Pablo II, 1992.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona: Paidós, 1998 (*Paidós Orientalia*, 57).

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica". En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ed. Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela, 1998. 27-36.

HAHN, Oscar. *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 2a ed. México: Premià, 1982 [1a. ed., 1978].

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Ed. Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 1996 [*Letras Hispánicas*, 413].

MORALES, Ana María. *Lo maravilloso medieval y sus categorías*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Centro de Ciencias del Lenguaje, 2002 (*Cuadernos de trabajo*, 43).

TABLADA, José Juan. "Decadentismo". En sus *Obras*. V. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. 61-64.

_____. "*Exempli gratia* o Fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*". En sus *Obras*. V. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. 97-101.

_____. *La feria de la vida* (*memorias*). México: Botas, 1937.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy, 3a. ed. México: Ediciones Coyoacán, 1998.

VAX, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Trad. Juan Merino, 2a. ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

LO FANTÁSTICO EN MÉXICO

CUERPO Y FANTASMAS DEL MÉXICO IMAGINARIO EN CARLOS FUENTES

Aralia López González
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

La utopía: reparación de lo dañado

En 1991 Julio Ortega destacó que en *Valiente mundo nuevo* (1990) Fuentes había convertido a la cultura en el espacio de una nueva utopía, en la cual el imaginario latinoamericano venía a ser la reserva de lo comunitario para una forma superior de diálogo (Ortega 34). Años más tarde, en *Geografía de la novela* (1995), Fuentes persiste en dicho planteamiento, pero puntualiza que la novela hispanoamericana, superando el realismo chato, el nacionalismo conmemorativo y el compromiso dogmático, se propone como "el proyecto de recreación de una comunidad dañada" (Fuentes, *Geografía* 21). En este caso recreación equivaldría también a reparación —aunque imaginaria— de lo dañado. Pero en este último libro, estación de madurez del pensamiento estético, ético y epistemológico del escritor mexicano en torno a la novela como género literario, Fuentes construye una utopía cultural ya no sólo latinoamericana sino ecuménica, en la cual le atribuye a la novela la función de ser la arena donde se encuentren todos los lenguajes, todos los tiempos y todas las civilizaciones que de otro modo no tendrían oportunidad de relacionarse (Fuentes, *Geografía* 26).

Dadas las múltiples distorsiones de la información y las rupturas comunicativas en un mundo global donde lo universal implica lo excéntrico y lo plural, el poder de la novela para sanar lo dañado supon-

dría la posibilidad de restablecer la comunicación auténticamente comunitaria a nivel mundial. De acuerdo con esto, el mundo todo pasaría indistintamente por América, África, Europa, Asia... Eso, —dice Fuentes—, es lo que quiso plasmar en *Terra Nostra* (1975). Sin duda, el narrador mexicano ya había venido desarrollando su utopía cultural en su práctica literaria, donde intentaba integrar simbólicamente a América Latina con el mundo y al mundo con América Latina y a ésta consigo misma. En su casi obsesiva búsqueda de contacto entre lo disociado, lo diverso, fugitivo, marginal u oculto, el escritor ha venido conciliando también en sí mismo el conflicto entre tradición y ruptura, lo nacional y lo universal, el yo-tú-él o la identidad y la alteridad: tensiones fundadoras, en muchos sentidos, del conjunto de su obra de ficción y ensayística. Cumplió así también con la propuesta de Alfonso Reyes, a quien reconoció como maestro: "sólo se puede ser provechosamente nacional siendo generosamente universal" (Fuentes, *Geografía* 20).

Fantasmas del deseo o del origen

En *Geografía de la novela* Fuentes se hace la pregunta sobre qué es aquello que la novela dice y que no puede decirse de otra manera. Entre otras respuestas, propone la siguiente:

> La novela es una búsqueda verbal de lo que espera ser escrito. Pero no sólo lo que le atañe a una realidad cuantificable, mensurable, conocida, visible, sino sobre todo lo que atañe a una realidad invisible, fugitiva, desconocida, caótica, marginada, y, a menudo, intolerable, engañosa y hasta desleal (20).

Es evidente que en buena parte de la narrativa de Fuentes el objeto de la escritura es México o la ciudad de México en particular. Por eso vale recordar que México, en el caso de la historia personal del escritor, es un país de pertenencia elegido entre muchas otras posibilidades de

elección. No puede desconocerse que México —como lo ha dicho él mismo— fue en sus años de niño y de adolescente una ausencia más que una presencia, un país más imaginario que real. Un país a distancia, *representado* pero no concreto en la tierra extranjera de las Embajadas mexicanas donde el padre fue desarrollando su carrera diplomática; donde también transcurrió la temprana vida familiar de Fuentes y sus más primarias experiencias.[1] El inglés, asimismo, le resultó más habitual y cómodo que el español. Lugar de verano obligado, los padres lo enviaban a México para que no perdiera la lengua materna. Por su mayor permanencia en él, uno de los países que más lo marcó fue Estados Unidos. Allí hizo la primaria y se aficionó a los autores ingleses y norteamericanos. Sin embargo, en varias de sus entrevistas el escritor cuenta que allí también perdió el Edén a los 10 años, cuando pasó de sentirse un niño estimado y a la par con sus pequeños condiscípulos "gringos", a sentirse un niño rechazado y a oírse llamar "ladrón" a consecuencia de la expropiación y nacionalización petrolera bajo el gobier-

[1] Carlos Manuel Fuentes Macías nació el 11 de noviembre de 1928 en la ciudad de Panamá, donde su padre trabajaba como funcionario de la Embajada Mexicana. De 1934 a 1940 reside con sus padres en Washington, se educa en inglés. Su existencia tranquila en Estados Unidos se altera en 1938 por la nacionalización del petróleo que realiza el presidente Lázaro Cárdenas. Entre 1941 y 1944 reside y estudia en Chile, y se traslada también a Buenos Aires por una breve temporada. De esta ciudad guardaría siempre un muy agradable recuerdo. A los 16 años, en 1944, por fin llega a México, donde se titula de Bachiller en Letras en 1948. Para entonces ya tiene decidido dedicarse a escribir y esta vocación provoca una fuerte crisis familiar y lo enfrenta con los padres. Finalmente acepta entrar a la Facultad de Derecho de la UNAM. De 1950 a 1951 reside en Ginebra y redacta su tesis doctoral. Regresa a México y se dedica a tiempo completo a la Literatura. En 1955 funda con Emmanuel Carballo la *Revista Mexicana de Literatura*. En 1957 entabla con Luis Buñuel una amistad que durará para siempre. En la década de 1960 se dedica a viajar por América Latina, hace duradera amistad con varios escritores latinoamericanos, entre ellos García Márquez, Cortázar y José Donoso. Se define como intelectual de izquierda y su activismo le causa que entre 1963 y 1969 Estados Unidos le niegue la entrada al país. En estos años es gran admirador de la Revolución Cubana y recibe frecuentes invitaciones a Casa de las Américas. Estas relaciones se interrumpen a raíz del sonado caso de Heberto

no de Lázaro Cárdenas. Momento de ruptura, sin duda, en el cual el pequeño Fuentes debió haber tomado conciencia de la dimensión histórica de su existencia considerando la heterogeneidad del mundo y su pertenencia a un país latinoamericano llamado México, bronco, irregular, diferente de Estados Unidos e incluso enemigo en ese momento. Sin embargo, ya lo sabemos, la historia no excluye al mito y uno de los más empecinados es el de los orígenes en un supuesto paraíso perdido susceptible al reencuentro.

No pretendo trazar las determinaciones biográficas de Fuentes para acomodarlas en su obra, pero tampoco las excluyo. Creo que algunos hechos quedan como marcas de pasaje en la vida personal y pueden operar transformados o no, consciente o inconscientemente, como un particular subtexto o intratexto de la escritura literaria. Hipotéticamente, por lo menos, algunos acontecimientos tempranos podrían relacionarse con el destacado papel de lo fantástico en la narrativa de Fuentes: o con la tematización de los sentimientos de extrañeza, de exclusión, de despersonalización, etcétera: o, más concretamente para el caso, con la representación en el siglo XX del juego de reencarnaciones en las que, en *Cumpleaños* (1969) participa George, el protagonista y joven arquitecto inglés, en su estudio de Dover Street, donde se remonta a un asesinato ocurrido en Italia en 1281. Lo que impulsa la situación narrativa es el momento en que la esposa de George le recuerda a éste en el presente que ese día su hijo Georgie cumple justamente 10 años. Muerte y cumpleaños en cadena asociativa disparan la sobrenatural regresión que invalida la realidad cotidiana del protagonista.

Padilla. Por estos años ya reside por largas temporadas en París. De 1975 a 1977 funge como Embajador de México en Francia, pero renuncia por inconformidad con el nombramiento del ex-presidente Díaz Ordaz como Embajador de México en España. Entre 1970 y 1990 comienza a recibir prestigiosos premios por su labor literaria e intelectual. Pasa largas temporadas en Europa y actualmente reside en Londres, pero viaja con mucha frecuencia a México. Fuentes ha dicho que su patria es todo lugar donde tenga amigos; asimismo reconoce en México, en Francia, en España, en Chile, en Argentina, en Nicaragua a todas sus patrias.

Ahora bien, vale la pena señalar que, en la narrativa de Fuentes, los elementos fantásticos se presentan en distintos grados y modos de significación. Sin embargo, como lo dice Jorge Ruffinelli y lo reconoce el mismo escritor, en su proceso literario fue apartándose del proyecto de novela total al modo de Balzac, presente en *La región más transparente* (1958), para internarse en la exploración del tiempo recobrado al modo de Proust (114); o, mejor aún, diría yo, al modo laberíntico de la simultaneidad borgeana.

En un pescar al vuelo algunos señalamientos autobiográficos, no debe escaparse lo que Fuentes cuenta sobre su estancia en Buenos Aires, apenas adolescente, cuando descubre la literatura de Borges y advierte su modo de utilizar el español para manifestar un tipo de imaginación en la que el jovencito se reconoce. Es entonces cuando se resuelve por el español para expresarse y cuando advierte también que nunca ha soñado en inglés ni dicho palabras de amor o de enojo en esa lengua. El joven decide y elige así su vocación de escritor en lengua española y Borges, también hablante del inglés y gran conocedor de la cultura y la literatura inglesas, se transforma no por casualidad en el modelo ideal que legitima la imaginación fantástica del futuro escritor, manifestada en la alteración del tiempo y el espacio cotidianos, en desdoblamientos, reencarnaciones, situaciones necrofílicas y en su afán de ruptura de los límites entre materia y espíritu, sujeto y objeto, razón y fantasía, así como en el gusto por los enigmas: procedimientos literarios que en alguna ocasión describió como "realismo simbólico".

En el mismo ensayo *Geografía de la novela*, Fuentes subraya la capacidad de este género narrativo para que en él se desplieguen otras historias y otros lenguajes perdidos, olvidados o voluntariamente olvidados, en el horizonte de la búsqueda siempre inconclusa de libertad y de sentido (31). Esta afirmación tanto como la contenida en la referencia anterior a dicho texto, es aplicable a la totalidad de la obra narrativa misma de Fuentes que, en conjunto, denomina *Edad del Tiempo*. Acorde con esto, si seguimos ordenadamente cada una de sus producciones, constatamos el desarrollo de una especie de *obsesión incluyente* que insiste en

recuperar e integrar, en un todo *sui generis*, personajes, tiempos, espacios y culturas muy diversos y distantes, a veces paralelos o convergentes. Este deseo reiterativo de juntar lo separado, reunir lo disperso, hacer de un cuerpo desmembrado otro relativamente íntegro; este deseo de Historia y de articulación múltiple dentro de ella, no puede ser ignorado como impulso generador de su producción artística e intelectual. Deseo que generalmente localiza su objeto más perentorio en México como país y significante generalizador de muchos Méxicos.

Cuando por fin el joven regresa a México, encuentra en Alfonso Reyes su guía y maestro. Es la época en la cual a partir de la indagación sobre el ser del mexicano inaugurada por Samuel Ramos, el tema se desarrolla y culmina magistralmente en *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz. En este interés por la mexicanidad, tal vez Fuentes reconoció también su propio interés tanto como sus incertidumbres, confrontándose así con los nudos de su misma identidad. En la cadena de sus decisiones claves en el amplio registro de su historia personal preñada de experiencias internacionales, es quizás en este momento de su vida que se elige conscientemente mexicano: doblemente por derecho y elección. En Fuentes me impresiona el modo de valerse de la Literatura, entre muchas otras cosas desde luego, para apropiarse de México y comprenderlo; para construir su propia pertenencia nacional; incluso su apasionada relación de amor/odio con el país identificado con el objeto de deseo y/o orígenes, de Historia, de escritura. Pero, en muchos sentidos, también México —o lo que éste signifique real y simbólicamente—, seguirá siendo inasible, un objeto ideal a perseguir, lo que presupone en tanto proceso idealizante el lugar de una pérdida. Por esto quizás México sea —significante y significado—, el fantasma mayor de los fantasmas literarios que deambulan en su escritura para exigir el cuerpo y la realidad de esa otra historia, otro lenguaje y otro tiempo, a fin de revelarse; y que atañe, como él lo precisa, a una realidad invisible, caótica, marginada, a menudo intolerable y engañosa. Posiblemente esa búsqueda de la otra realidad fuera en su proceso creador la urgencia de reconstruir, imaginariamente, la presencia de las ausencias

de la Historia nacional y universal. Las historias que fueron, como en la tragedia, allá en el pasado heroico antes de la Historia, en el Mito: espacio y tiempo primordiales que guardan todavía el corazón de una comunidad viva a la que Fuentes quiere devolverle la dignidad de su destino con el suyo propio, reparando el daño gracias al trabajo de regeneración de su escritura.

Aunque Fuentes subraya siempre que el México de su narrativa es un México imaginario, lo cual desde luego se entiende, lo real también es que nadie dudaría de su representatividad como el gran novelista del México contemporáneo; tampoco nadie pondría en duda su representatividad legítima ni su modo *sui generis* de ser, sin necesidad de nombramiento oficial, el Embajador intelectual de México en la plaza de la cultura y la política mundiales.

Fetos, dobles y mellizos

En el libro *Nuevo tiempo mexicano* (1994) aparece el texto "Regreso al hogar", en cuya segunda parte, "Mi casa veracruzana", a propósito de un tío con su mismo nombre, poeta, ensayista y editorialista político que murió en la ciudad de México atacado de tifo a los 21 años, Fuentes cuenta lo que sigue: "Pero mi padre llevó siempre en su corazón la herida del hermano muerto. A mi me puso su nombre y si desde niño me rodeó de libros fue, sin duda, como un homenaje a una esperanza para ese otro Carlos Fuentes, el segundo de ese nombre como yo soy el tercero..." (190).

En la interpretación de Fuentes, como se deduce de la cita, el tío es *ese otro*: otro cuerpo ausente, pero presente en la memoria del padre y en el imaginario del escritor. Otro fantasma de los orígenes que reclama lugar y que se impone a su vida, alimentando posiblemente entre otros factores el juego imaginario de sustituciones simbólicas, homonimias, dobles e identificaciones múltiples que se desarrollan en la fantasmagoría que puebla su narrativa.

Calificados como textos propiamente fantásticos, se ha señalado a *Aura* (1962), *Cumpleaños* (1969) y *Una familia lejana* (1980), pero los elementos fantásticos y la intrusión de dobles son recursos frecuentes en muchas otras de sus obras. En Una familia lejana, texto del cual también se desprende una teoría de la novela, la situación narrativa que inicia la trama se fundamenta en la muerte de uno de dos hermanos, hijos a su vez del arqueólogo mexicano Hugo Heredia. El padre y el hijo vivo tienen el ritual que califican de juego, de buscar en el directorio de las ciudades que visitan aquellos teléfonos que corresponden a personas de su mismo apellido: Heredia. En esta búsqueda genealógica aparentemente lúdica, en la ciudad de París se enfrentan a lo siniestro. Toda la novela está armada en función de la búsqueda de la supuesta unidad perdida y del intento de restituirla desde las ruinas de Xochicalco en México, hasta la ciudad de París, uniendo las dos ramas, la francesa y la mexicana, del apellido Heredia. La novela termina con esta espectral y terrible imagen:

> Son fetos muy viejos [...]. Trato de adivinar sus rostros arrugados y si en el simio veloz que encontré al llegar pude adivinar mi propia cara, ahora veo con nitidez la cara de dos niños que se volvieron viejos en las de esos dos fetos flotantes. [...] La voz junto a mí me dice al oído no quienes son ellos, sino quién soy yo. —Heredia, tú eres Heredia (*Una familia lejana* 213 y 214).

Otros mellizos, hombre y mujer, ahora en gestación todavía, son protagónicos en *Cristóbal Nonato* (1987), una novela fársica y futurista, derroche de imaginación lingüística, cuyo narrador es el feto masculino que posee la memoria total de la Historia mexicana y la perderá al nacer. En suma, estas historias de hermanos separados por la muerte o porque se han alejado, pero que deben reencontrarse independientemente del paso de épocas históricas, suscitan también en el lector el efecto de la confusión de identidades. Lo mismo sucede con la presencia de dobles y homónimos, recursos que exigen gran concentración para

hacer inteligible la trama que, en ocasiones, es imposible de seguir. En fin, historias inconclusas que deben recomenzar siempre hasta que se realice el deseo de unión entre sus personajes, pero a veces inextricables, así como las genealogías siempre incompletas, llenas de vacíos. Es ésta, quizás, la consciente e inconsciente representación simbólica de los orígenes de la nación mexicana en el imaginario del escritor.

Geografía de la novela en Fuentes

Esa ausencia primera del territorio mexicano en la experiencia infantil de Fuentes; ese vacío del tío en la familia, aunque presente en la memoria del padre, que Fuentes supuestamente debe ocupar en su lugar; esa carrera diplomática a la que él renuncia para hacerse escritor, rompiendo así la sucesión esperada por el padre, son para mí cifras no desdeñables. Son restos y *faltas* que se potencian simbólicamente con los restos y *faltas* existentes en la memoria histórica de México. De cualquier manera, lo que Fuentes plantea es que no son confiables las cicatrices que dejan las ausencias y los olvidos, porque son susceptibles a las desgarraduras por donde surgen los fantasmas deseados o temidos, los espejismos, el caos que se creía bajo control. Es más sano reparar lo dañado, revitalizar el necesario pasado devolviéndole su lugar en el presente a lo otro, a los otros, al tú-él, nosotros en el yo, individual y colectivo. La carga terrible de un pasado vivo pero reprimido, o muerto pero no enterrado, es una constante amenaza de catástrofe en la conciencia de individuos y pueblos. Sin embargo, dice el doble de Carlos Fuentes en *Una familia lejana*: "nadie recuerda toda la historia". México porta también la pesada carga de la desmemoria del otro, los otros, el Otro con mayúscula, habitante del "deber ser" que vigila desde las expulsiones y extranjerías que también lo constituyen.

Ya Fuentes en su primer libro de cuentos, *Los días enmascarados* (1954), días sin nombre en la calendarización prehispánica, hace despertar a Chac Mool en el cuento del mismo título, para invadir la tranquila

vida de un exquisito coleccionista de arte prehispánico; o en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", la vieja casa de estilo europeo ahora en venta es el escenario donde aparece el fantasma de Carlota para transformar al cuidador mexicano en otro, el doble de Maximiliano, con el fin de restablecer fantásticamente los derechos imperiales y los del amor. En *La región más transparente* (1958), el retorno de lo reprimido u olvidado se personifica en Ixca Cienfuegos, diabólico y angélico testigo del presente y portador del pasado, ojo mítico y transhistórico que fustiga, condena y amenaza con destruir el presente en ausencia del reconocimiento del pasado. En *Aura* (1962), la fuerza del deseo de una anciana enamorada que lucha por sobrevivir logra crear su doble en una bella joven para cautivar al historiador y transcriptor de las memorias del difunto general porfirista que fue su esposo. La dictadura de Díaz no está en el pasado, sigue subyugando por espejismos al joven historiador y lo transforma en el doble del resurrecto general Llorente. O en *Cumpleaños*, otras infancias, otras historias del Medioevo francés e italiano se posesionan en la Inglaterra moderna de la conciencia del padre del niño que cumple años y trastornan su identidad. En *Una familia lejana* la narración se ambienta en espacios de México y de París. Un doble autobiográfico y homónimo del propio Carlos Fuentes, lleva los hilos del relato al mismo tiempo que funciona como el depositario del secreto que el viejo conde Branly le revela acerca de antiguas culpas, suplantaciones, reencarnaciones de familiares que pugnan por encontrarse. Según Ruffinelli, esta escisión-unión de Fuentes y el narrador pone en la novela un tema equívoco: "el cosmopolitismo en pugna constante con lo nacional, el cosmopolitismo como ganancia cultural que trae pareja la pérdida de lo propio" (116). Pero, asimismo, comenta el crítico uruguayo que si París es una ciudad europea, también resulta latinoamericana por la apropiación intelectual que de ella han hecho muchos escritores del subcontinente.

En otras novelas como *Gringo viejo* (1985) o *La frontera de cristal* (1995), el narrador pone en cuestión las relaciones entre México y Estados Unidos, planteando la necesidad de destruir la frontera como

espacio de separación y de construirla como espacio integrador de comunicación, reconocimiento e intercambio entre otros y otros: nosotros(as). También trata el tema de estas problemáticas relaciones en *Diana o la cazadora solitaria* (1994); lo mismo que en *Cristóbal Nonato*, donde describe y critica con humor negro las relaciones desiguales e injustas entre ambos países. En el mapa de la novela de Fuentes, se recrean las relaciones entre México, Latinoamérica, España, Estados Unidos, Europa Occidental y el mundo todo, intentando derribar, por la imaginación simbólica y la fuerza de un lenguaje literario espléndido, las barreras que impiden el libre y armónico juego de correspondencias entre la identidad y la alteridad. Intentando instaurar, sin duda, la utopía cultural de la comunicación auténtica en la comunidad humana *dañada* para sanarla a nivel mundial.

La epifanía cervantina

Cervantes, el más poderoso modelo de Fuentes en su búsqueda de libertad y sentido por medio de la Literatura, se comporta como el pasado vivo y la tradición que se recupera en el magistral ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976). En este libro, Cervantes es el padre primigenio y legitimador de la nueva estirpe de narradores mexicanos y latinoamericanos, entre ellos Fuentes. Aquí, el escritor configura su propia poética y explicita el soporte teórico de su obra magna, según muchos críticos, que es *Terra Nostra* (1975), monumental construcción de imaginación lingüística, histórica y literaria, donde las separaciones entre España, México y otros pueblos y culturas se concilian artística y simbólicamente de muchas formas, entre ellas la de los extraños esponsales entre Juana la Loca y Xipe Totec el desollado, mitológico dios del panteón del México prehispánico. El tema de la conquista en México es recreado y resignificado por Fuentes, específicamente, en *El naranjo, o los círculos del tiempo* (1993), texto que de acuerdo con el nuevo reordenamiento de su obra debe cerrar *La edad del tiempo*, título coherente

con el mapa mundial o espacio-tiempo totalizadores que cubre la producción literaria de Fuentes. En *Cervantes o la crítica de la lectura* se lee: "La literatura es la utopía que quisiera reducir (las) separaciones" (110). Síntesis congruente de la poética de Carlos Fuentes.

El recurso de lo fantástico

Lo fantástico en Fuentes, con sus consecuentes retornos de lo reprimido, con su elenco de dobles y figuras siniestras que invaden el presente narrativo de muchas de sus obras, obedece a la necesidad de rescatar todo aquello que se olvida, se desprecia, se margina; explorar situaciones límites, la presencia y transformación de pulsiones y deseos, histórica y simbólicamente, en lo individual y en lo colectivo; rescatar muy diversos niveles de realidad que no podrían abordar de otra manera y que demandan su clarificación, no su enterramiento clandestino. La crueldad, la culpa y la humillación en el origen de nuestros países por la conquista y también por el curso de la Historia; la vergüenza por tener padres y madres todavía íntimamente inaceptables, como ocurre en México con Hernán Cortés y Malinche, padres de la nación mestiza del presente, impiden sanar nuestra comunidad dañada. Dice Fuentes, para el caso de México, que la reparación supondría desdemonizar a Cortés construyéndole una estatua, como también a Malinche. Y es necesario hacerlo para combatir la grave contradicción que expresa en este fragmento: "La divina pareja, Cortés y Malinche, preside nuestros fastos: gestación, nacimiento, bautizo, sexo, muerte. No los aceptamos. Nos dan coraje, vergüenza, celos, resentimiento, todo mezclado, todo mestizo" (*Nuevo tiempo* 209).

Lo necesario, pues, sería poner en práctica la utopía cultural reuniendo lo separado; responder a la demanda de verdad histórica no avergonzándose de los orígenes para ocupar, como también lo deseó Alfonso Reyes, el lugar que nos corresponde en el concierto de todas las culturas, todos los lenguajes, todas las historias. Porque en la obra

literaria y ensayística de Fuentes queda bastante claro que cuando se habla del otro, de los otros, del Otro, se está hablando también de uno mismo. En la lucha siempre renovada y siempre inconclusa por llegar a ser lo que somos y los y las que somos, la narrativa mexicana contemporánea tiene un paradigma en Carlos Fuentes.

Obras citadas

FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.

_____. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar Nuevo Siglo, 1994.

_____. *Una familia lejana*. México: Era, 1980.

ORTEGA, Julio. "La utopía cultural de Carlos Fuentes". *La Jornada Semanal* 104. 9 de junio de 1991: 34.

RUFFINELLI, Jorge. "Las ciudades perdidas de Carlos Fuentes". *Texto Crítico* (Xalapa), 10.28 (1984): 114-121.

PARODIA Y FANTASÍA EN "TEORÍA DE DULCINEA", DE ARREOLA

Luz Elena Zamudio R.
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Para Tania y Jesús

La gran capacidad engendradora de *Don Quijote de la Mancha* ha sido evidente; recordemos que ya en 1614, desde antes de que Cervantes publicara la segunda parte de su gran novela, había salido a la luz la apócrifa de Avellaneda. A partir de entonces han surgido múltiples obras de crítica y de ficción que lo tienen como hipotexto (Genette 15), pero que resultaría engorroso enumerar ahora.

En 1963 Juan José Arreola publica su cuentario *Cantos de mal dolor*; uno de los textos que lo integran es precisamente "Teoría de Dulcinea", que sigue la línea iniciada por Jorge Luis Borges en cuentos como "Pierre Menard", con los que "ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz", según afirma Bioy Casares (11).[1] Curiosamente, el mismo Borges en *Juan José Arreola. Cuentos fantásticos*, de su *Biblioteca personal*, publicada en 1987, en la que incluye "Teoría de Dulcinea", dice que si tuviera que resumir en una palabra a Juan José Arreola lo haría con la palabra libertad, "libertad de una ili-

[1] Es el prólogo de Adolfo Bioy Casares escrito en Buenos Aires en 1940, para la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*, de la que es uno de los compiladores.

mitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia" (Borges, "Prólogo" 9). Ambas características son indispensables para un escritor de literatura fantástica, pues —como afirma Italo Calvino— ésta "se sustenta siempre —o casi siempre— sobre un esquema racional, una construcción de ideas, un pensamiento llevado a sus últimas consecuencias siguiendo su lógica interior" (44). Arreola en "Teoría de Dulcinea" ejerce ambas y están representadas ya en el título, que anuncia una hipótesis especulativa, puramente racional, sobre una mujer que vive sólo en la imaginación de un personaje literario. Cabe citar las palabras que el mismo don Quijote dirige a su escudero, en las que subraya la virtualidad de la dama de sus pensamientos: "¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?" (Cervantes, II.2, 90).

La brevedad, el carácter paródico y el humorismo del texto de Arreola recuerdan las características con las que Violeta Rojo identifica los minicuentos. En la parte final de sus reflexiones teóricas del *Breve manual para reconocer minicuentos*, ella propone la siguiente definición, en la que cabe muy bien "La teoría de Dulcinea":

> El minicuento es una narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa), de carácter ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias (Rojo 116).

La obra objeto de este ensayo es una ficción escrita en veintidós líneas y, como señalamos anteriormente, tiene una relación intertextual con *Don Quijote de la Mancha*. En general, dice Sara Poot, la

escritura de Arreola "es compacta y se expresa en textos breves altamente connotativos" (222); "Teoría de Dulcinea" no queda fuera de esta afirmación.

Haremos una breve referencia a la genealogía del minicuento en Hispanoamérica, mencionando a un representante de cada una de las tres primeras generaciones de escritores que han cultivado esta forma literaria: entre los iniciadores es obligado citar a Rubén Darío; entre los minicuentistas de la segunda generación, que escriben de los años treinta a los cincuenta, tenemos a Jorge Luis Borges; y a la tercera generación, ubicada entre los sesenta y setenta, pertenece Juan José Arreola (Rojo 26-34).

Curiosamente, si acudimos a la genealogía del cuento fantástico hispanoamericano, encontramos que los tres nombres elegidos intencionalmente para buscar una línea de continuidad cronológica del minicuento corresponden también a las generaciones fundadoras de los cuentistas hispanoamericanos de literatura fantástica.[2] Y, como otra feliz coincidencia, encontramos que los mismos escritores son autores de cuentos fantásticos que parodian al *Quijote*: de Rubén Darío tenemos "D.Q."; de Jorge Luis Borges, "Pierre Menard", y de Juan José Arreola, "Teoría de Dulcinea".

Después de esta larga introducción, presentamos un análisis de "Teoría de Dulcinea" que implica un acercamiento desde varias perspectivas que se entrelazan; consideramos al texto: como minicuento donde se hace presente la fantasía, como parodia de la obra cumbre de Cervantes y como metatexto de esta misma.

Es fundamental el papel que tiene el lenguaje en la obra total de Arreola. Pablo Brescia señala al respecto que "ese trabajo artesanal con el material del escritor —la palabra—, ese pulir y pulir de la forma produ-

[2] Sobre los primeros escritores de cuento fantástico en Hispanoamérica, véase Oscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Ahí se resalta el papel de Darío como escritor de transición entre la primera etapa, que abarca de la segunda generación romántica a la naturalista, y la etapa modernista.

ce una escritura epigramática, de ribetes poéticos, fragmentaria, mínima, que propone un juego de significaciones inagotable" (54).

El uso arbitrario del lenguaje, fuera de los cánones de la lógica, formalmente coloca a textos narrativos como el de "Teoría de Dulcinea" cerca de la lírica, pero semánticamente propone una interpretación literal y no metafórica; esto produce un choque en los lectores.

Señalamos anteriormente la doble información del título "Teoría de Dulcinea", que alude sintéticamente a la contradicción razón/locura que viven de forma problemática los personajes de la obra cervantina y que ha cuestionado a sus lectores en épocas distintas. El final del cuento habla de "destello inútil" frente a "caballero demente" (135). Se plantea también la dualidad verdad/fantasía en las expresiones siguientes: "fantasmas femeninos", "engendro de fantasía", que se contraponen a la expresión "lágrimas verdaderas" (135).

Las primeras líneas del texto de Arreola: "En un lugar *solitario*[3] cuyo nombre *no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta*", parodian el inicio del primer capítulo del Quijote, que dice: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo..." (I.1, 97). Aunque son pocas las palabras que se repiten textualmente, no dudamos de que se trata de una parodia de la novela cervantina.

Borges señala que Cervantes nos introduce en un mundo distinto a partir de las palabras iniciales del *Quijote* (Coloquio 28); asimismo Arreola, con las dos líneas citadas, marca claramente su relación intertextual con la novela de Cervantes, cuyo "autor segundo" alude a una experiencia personal en presente y a la voluntad de ocultar el nombre del sitio en donde sucedieron los hechos que va a narrar. La voluntad de encubrir el lugar donde se dan los acontecimientos se repite al final de la segunda parte, pero ahora es el primer autor quien tiene sus razones para hacerlo:

[3] Subrayo las palabras que cambia Arreola en la repetición del texto de Cervantes, para hacer más evidente la cercanía de ambos textos.

> Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenérsele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero (II.74, 577).

El narrador del texto de Arreola está muy distante de los hechos y tiene sus propias razones para omitir el lugar donde sucedió la historia a la que se refiere; interpretamos que "no viene al caso" porque todos los que conocen la novela de Cervantes saben a qué se refiere el narrador del texto del siglo XX. El calificativo de solitario que aplica al lugar proviene seguramente de la soledad en que vive don Quijote, quien está en el mundo sin integrarse a él; lleva a cabo sus hazañas en una realidad creada por él mismo que choca con la realidad externa a él. El narrador del minicuento al referirse a su protagonista dice que "hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo a la mujer concreta". Esta afirmación resume, en parte, la trama de la novela de Cervantes, pero con una visión humorística de la relación de don Quijote con la dama de sus pensamientos. La solemnidad del texto cervantino se pierde en el de Arreola con comentarios en un lenguaje coloquial del siglo XX. La personalidad de Dulcinea, con todos los atributos que don Quijote le asigna cuando la crea, queda deshecha en el nuevo texto, que sólo atiende a la imagen externa, aparentemente encantada por Sancho y que resulta desagradable aún para don Quijote:

> Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea (según tú dices, que a mí me pareció borrica) me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma (II.2, 99).

Precisamente a esa imagen se refiere el narrador arreolesco; de ahí que la llame "mujer concreta" y no la dama de los pensamientos. Esta interpretación de entrada choca, porque hace falta también la imagen idealizada que el hidalgo español expresa de su dama en la novela. Se crea una nueva situación ambivalente porque pareciera que se habla de un hombre y de una mujer que existieron en una realidad no literaria, aunque se les reconoce con las identidades inventadas por el caballero andante de la novela. Al mismo tiempo, se le da un tinte lúdico, que va a acentuarse en el segundo párrafo, donde se nos dice que el héroe "prefirió el goce manual de la lectura" (135) al encuentro verdadero con su dama. Esta expresión tiene mucho fondo porque por una parte alude a la vida que don Quijote se inventó a partir de sus lecturas de novelas de caballerías y, por otra, es una crítica a su elección por vivir en esa línea que confunde la realidad exterior con la realidad interna de sus imaginaciones. Sorprende la expresión "goce manual de la lectura" porque es transgresora, ya que se entiende comúnmente que el goce de la lectura es intelectual. Por otra parte, don Quijote acaricia a su dama y lucha contra otros caballeros andantes a través de las novelas de caballerías que vive física y mentalmente. El aspecto lúdico de esta lectura crítica de la novela de Cervantes enfatiza la confusión realidad/fantasía que se da en el texto cervantino: "... *se congratulaba eficazmente* cada vez que un caballero andante embestía a fondo uno de esos *vagos fantasmas femeninos, hechos de virtudes y de faldas superpuestas*, que aguardan al héroe después de cuatrocientas páginas de patrañas, embustes y despropósitos" (135, el énfasis es mío).

Insistimos en subrayar las expresiones paradójicas que amplían la significación del texto; me refiero por ejemplo a "congratulaba eficazmente" y a "hechos de virtudes y de faldas superpuestas", en las que une elementos de campos semánticos opuestos; que tienen que ver con experiencias o cualidades consideradas como espirituales, mezcladas abruptamente con características prácticas, mundanas y hasta ridículas.

Sara Poot en el inciso titulado "La poética de la sugerencia", de su libro en torno a la obra del autor nacido en Zapotlán el Grande, des-

pués de un análisis minucioso de lo que llama "El proyecto literario de Juan José Arreola", afirma que

> la obra de Juan José Arreola no sólo sugiere, en su brevedad, diversas interpretaciones y significados, sino que invita al lector a adentrarse en el amplio espacio de la literatura mundial. Su cultura se descubre a partir de sus propios textos que, en su fragmentarismo y brevedad, muestran la visión del mundo del escritor: una visión sintética e intuitiva que vive y captura el instante, que tiende a la totalidad, y que elige en su proceso creativo un discurso discontinuo (Poot Herrera 223).

En "Teoría de Dulcinea" tenemos que la protagonista sintetiza las cualidades da varios personajes femeninos: Aldonza Lorenzo, Dulcinea del Toboso y Dulcinea encantada. Cito un fragmento del texto de Arreola en el que se da esta "visión sintética" de diferentes imágenes de la protagonista del *Quijote*: "En el umbral de la vejez, una mujer de carne y hueso puso sitio al anacoreta en su cueva. Con cualquier pretexto entraba al aposento y lo invadía con un fuerte aroma de sudor y de lana, de joven mujer campesina recalentada por el sol" (135).

En esta cita se alude a varios pasajes de la novela de Cervantes: de la primera parte, al capítulo XXV, que narra la penitencia en Sierra Morena; y de la segunda parte, al capítulo X, que habla del encantamiento de Dulcinea, y al capítulo XXIII, que cuenta las experiencias de don Quijote en la cueva de Montesinos.

El narrador del cuento separa tajantemente los mundos en los que vive cada uno de los miembros de la pareja cervantina, dejando ver que no puede haber diálogo amoroso entre un hombre que se aísla de las experiencias mundanas y una mujer vulgar, irreverentemente tratada con el calificativo "recalentada", que se usa más para objetos que para personas. Tanto en Sierra Morena como en la cueva de Montesinos, la imagen de Dulcinea encantada, con la apariencia de labradora fea y mal oliente, desentona con la ensoñación y fantasía en que se encuentra el Caballero de la Triste Figura.

No es sino hasta el penúltimo párrafo del cuento cuando el narrador se refiere a don Quijote como caballero, aunque loco:

> El caballero perdió la cabeza, pero lejos de atrapar a la que tenía enfrente, se echó en pos a través de páginas y páginas, de un pomposo engendro de fantasía. Caminó muchas leguas, alanceó corderos y molinos, desbarbó unas cuantas encinas y dio tres o cuatro zapatetas en el aire. Al volver de la búsqueda infructuosa, la muerte le aguardaba en la puerta de su casa. Sólo tuvo tiempo de dictar un testamento cavernoso, desde el fondo de su alma reseca (135).

En la novela, se dice que la locura de Alonso Quijano resulta de sus excesos como lector de libros de caballerías. Arreola sugiere que es otra la causa de los desvaríos de dicho personaje, pues con la adversativa "pero" abre la posibilidad de que la locura tenga un origen amoroso. A pesar de que su vida pareciera tener como fin el encuentro con el ser amado, éste nunca se lleva a cabo porque es imposible hacer compatibles el mundo de la fantasía en el que el Caballero de la Triste Figura busca a la mujer idealizada y el mundo de Aldonza Lorenzo y de la labradora que viven ajenas a Dulcinea del Toboso y, por lo tanto, al sentimiento del caballero que ha convertido a ésta en el objeto de su amor. Sin embargo, al final cambia la perspectiva; ahora presenta los sentimientos de una mujer concreta que llora ante la tumba de don Quijote: "Pero un rostro polvoriento de pastora se lavó con lágrimas verdaderas, y tuvo un destello inútil ante la tumba del caballero demente" (135).

¿Quién es la que llora? ¿Dulcinea del Toboso? ¿Aldonza Lorenzo? ¿Dulcinea encantada? ¿La labradora del pollino? ¿La sobrina de Alonso Quijano el bueno? ¿O alguna de las pastoras que aparecen en la novela? Nuevamente el narrador confunde las realidades y hace una síntesis de personajes femeninos que aparecen a lo largo de la historia de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, entre los que se puede incluir también a su sobrina, quien llora por la muerte de su tío. El cuento no resuelve la confusión.

Arreola, al parodiar a *Don Quijote de la Mancha* en forma sintética, novedosa y poética, también hace un ejercicio metatextual a partir de los juegos que Cervantes hace con la realidad: juega con el tiempo, con el espacio, con la personalidad de los protagonistas y con las percepciones de la realidad. "Teoría de Dulcinea" asimila en su papel de texto paródico todos estas formas de juego. El narrador del minicuento juega directamente con la materia y con la personalidad: confunde los límites entre lo material y lo espiritual, entre lo "real" y lo literario como hemos señalado arriba. Este efecto se intensifica y hace pensar que estamos ante una construcción abismada en la que aparentemente se da una explicación racional al desencuentro amoroso de don Quijote, a partir de criterios humanos que desde luego chocan con su contexto, porque lejos de hacer un juicio literario del protagonista del texto cervantino, se muestra con juicios extraliterarios el fracaso del héroe en lo que respecta a su relación puramente humana. Quizá la "Teoría de Dulcinea" aluda también a la imposibilidad del hombre para encontrarse con el ser amado en una vida en la que la comunicación es deficiente, porque cada uno tiene una percepción muy particular del amor y del mundo y esa es una de las tragedias del ser humano, el perpetuo desencuentro.

Es relevante la maestría de Arreola en el trato de la lengua: con vocablos y construcciones sintácticas usados al modo de Cervantes, pero presentados en forma sintética (por ejemplo, la enumeración de algunas de las actividades realizadas por don Quijote como: alancear corderos y molinos, desbarbar unas cuantas encinas o dar algunas zapatetas en el aire), apela a la verosimilitud de la fuente, pero al unirlos a otros usados en el siglo XX crea una nueva historia, que, sin embargo, no puede existir sin la primera porque es parte de ella.

El narrador del minicuento de Arreola juega también con la personalidad de la Dulcinea creada en la imaginación del Caballero de la Triste Figura y en la encantada con la astucia de Sancho Panza. Se refiere a ella como a uno de los vagos fantasmas femeninos de las novelas de caballerías o como un pomposo engendro de fantasía, resaltando su carácter imaginario; el que contrasta con las referencias a la mujer con-

creta, a la mujer campesina recalentada por el sol. A la mujer que tiene la posibilidad de expresar su amor sólo en la tumba del caballero que la inmortalizó.

Obras citadas

ARREOLA, Juan José. "Teoría de Dulcinea". En su libro *Narrativa completa*. México: Alfaguara, 1997. 135.

BIOY CASARES, Adolfo. Prólogo. En Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. México: Hermes, 1988. 5-12.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo. En Juan José Arreola. *Cuentos fantásticos*. Barcelona: Hyspamérica Ediciones Argentina / Orbis, 1987. 9.

_____. "Pierre Menard, autor del Quijote". En su libro *Narraciones*. Estella, España: Salvat, 1982. 81-94.

_____. "Coloquio". En Jorge Luis Borges, Italo Calvino y otros. *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985. 17-36.

BRESCIA, Pablo A. J. "Dios entre Arreola y la literatura fantástica". *Tierra Adentro* (México), 93 (agosto-septiembre 1998): 54-57.

CALVINO, Italo. "La literatura fantástica y las letras italianas". En Jorge Luis Borges, Italo Calvino y otros. *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985. 39-56.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., 7ª. ed. Madrid: Cátedra, 1985.

DARÍO, Rubén. "D.Q." En *Páginas escogidas de Rubén Darío*. Montevideo: Biblioteca Marcha, 1970. 1, 143-145.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

HAHN, Oscar. *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.

POOT HERRERA, Sara. *Un giro en espiral. El proyecto literario de Arreola*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 1992.

ROJO, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma de México-Azcapotzalco, 1997 (*Libros del laberinto*, 54).

EL MUNDO DE LAS "IRREALIDADES" DE FRANCISCO TARIO

Ana Ma. Del Gesso Cabrera
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

> Hacer literatura fantástica es probar a descubrir en el hombre la capacidad que éste tiene para ser fabuloso o inmensamente grotesco. [Es] lograr que lo inverosímil resulte verosímil, ésa es la tarea.
>
> Y a mayor simplicidad y audacia, mayor mérito.
>
> Francisco Tario

La obra de este autor, mexicano por nacimiento, radicado en España durante largo tiempo, es poco conocida, poco leída y, por lo tanto, poco comentada. Su vida abarca 66 años del siglo XX (1911-1977). Publica sus primeros libros en México entre 1943 y 1952 y uno, el último en vida, en Madrid: *Una violeta de más*. Una obra de teatro y una novela son apariciones póstumas.

Es en 1943 cuando publica una serie de cuentos bajo el título de *La Noche* y así se inserta en un universo literario nuevo, e incursiona por caminos que exploran territorios ignotos para la producción vigente en ese tiempo. El realismo da paso a una nueva manera de escribir, donde la imaginación se entroniza, lo fantástico se apodera de la historia, la realidad es vestida o revestida con las galas del sueño; lo que provoca

deformaciones, travestismos, carnavalizaciones, saltos al vacío, viajes a otros tiempos, a otros sitios, con personajes extraños, transgresores, con bestiarios, con transmigraciones del alma y con paseos a recónditos lugares íntimos de los personajes.

Es el tiempo de Felisberto Hernández, que desquicia la realidad y deja deambular sus despojos por terrenos de la locura; de Horacio Quiroga, que tiñe de exageraciones la naturaleza y se enclava en lo patológico; de Borges, el hacedor de mundos laberínticos, infinitos, repetibles y, al mismo tiempo, únicos; de Bioy Casares, creador de inventos y constructor de nuevas realidades; de José Revueltas, de Martínez Sotomayor, de tantos otros. Éstos en el marco de nuestra Latinoamérica, no despreciando las posibles influencias "detectadas" por los pocos estudiosos de Tario: el Marqués de Sade, Jules Renard, E. M. Cioran, el Conde de Lautréamont, D'Annunzio, los novelistas rusos, en especial Dostoievski, Ionesco, Valle Inclán y Bachelard.

Es notoria la insistencia por encontrar la raigambre de las obras de Tario, en muchos casos forzada. ¿Por qué no pensar que surgen enmarcadas en la tendencia literaria ligada a la ruptura de las vanguardias, en especial del surrealismo, a la irrupción del existencialismo y a todos aquellos movimientos de variada índole que permitieron bucear en el hombre mismo, navegando por aguas no exploradas, seductoras, atrapantes y ominosas?

Se rompe con lo que se estila y se crea lo diferente, lo extraño, lo desbordante. Posiblemente la vuelta permanente, el eterno retorno al romanticismo de casi toda la producción de hoy (el neorromanticismo) sea una explicación más en la creación de este autor. Me refiero, sobre todo, al tema de lo fantástico, que tiene clavada las uñas ahí, en lo romántico, y las cicatrices son indelebles, ni el modernismo, ni el propio Rubén Darío pudo borrarlas.

El antiguo mundo de lo fantástico surge desde un fondo de creación, de imaginación cuyo centro es íntimo, es interior, personal, hondo, que es expresión de los pliegues más escondidos y oscuros de nuestra personalidad. De allí que cuando se quiere "dibujar el mundo", sólo se

traza la imagen de nuestra propia cara, parafraseando al Borges de *El Hacedor*.

Además, la idea de que todo es un sueño interminable donde las formas se repiten, es lo que permite crear un universo misterioso que nos provoca fascinación y nos conmueve; se suspende lo lógico, lo inteligible para poder adentrarnos en un mundo posible, también existente, también construido, donde los límites se disipan y los territorios se permean.

La imaginación es fuente inductiva de la realidad. El sueño es antecedente de toda verdadera obra de arte, de toda ficción. Las creaciones de la literatura fantástica ahuecan de alguna forma la gravidez del presente y de lo cotidiano, rompen la dureza de su solidez y abren la expectativa a una cierta ingravidez metafórica. Sueño, alucinación, símbolo, son expresión y creación humana y, por lo tanto, temas de la literatura fantástica. No abundaré en lo ya sostenido por la crítica, por los teóricos del punto; sólo señalaré que el autor que nos ocupa en esta ocasión hace uso de varios recursos propios de este género: lo macabro, el humor, lo grotesco, lo erótico. Sus creaciones gustan de lo onírico, lo sobrenatural, lo morboso, del desdoblamiento y de lo fantasmal.

El sueño, ese infiel reflejo de la realidad, descubre una realidad efímera y contradictoria de la "real" que permite ganar un paulatino enriquecimiento de las cosas y de los sujetos. Es una vía de acceso a mundos de mayor intensidad que muestran facetas de sombra y que pueden conducir a la pérdida de conciencia o a un exiguo escape a la locura. Además, ya lo sabemos, representa la forma que suele tomar el deseo para albergarse, es la forma que imprimimos a la realidad sin constreñimientos, en libertad, absolutamente desligados de trabas que nos limitan y enajenan. Es, en definitiva, un acto puro de evasión de este mundo y la aceptación de la existencia de otro. Es la franca lucha entre la alucinación y la vigilia, entre la cordura y la fantasía.

Por otra parte, lo sobrenatural se presenta, en primer término, como sensación de extrañeza que pone en entredicho lo real y el existir mismo. Según Octavio Paz,

> el universo está imantado. Una suerte de ritmo teje tiempo y espacio, sentimientos y pensamientos, juicios y actos y hace una sola tela de ayer y mañana, de aquí y de allá, de náusea y delicia. Todo es hoy. Todo está presente. Todo está, todo es aquí. Pero también todo está en otra parte y en otro tiempo. Fuera de sí y pleno de sí. Y la sensación de arbitrariedad y capricho se transforma en un vislumbrar que todo está regido por algo que es radicalmente distinto y extraño a nosotros. El salto mortal nos enfrenta a lo sobrenatural. La sensación de estar ante lo sobrenatural es el punto de partida de toda experiencia [fantástica] (127).

El relato "Entre tus dedos helados", incluido en *Una violeta de más* (1968), es motivo de una lectura particular y de nuestras reflexiones.

Al decir de Vicente Francisco Torres, es "el libro [...] más acabado, porque su idea, como las que moverán los últimos cuentos que publicó en vida, son redondas, insólitamente concebidas y llevadas a cabo con pulcritud y un derroche de imaginación. En ellas el autor alcanza con creces ese ideal de que lo inverosímil sea verosímil" (115).

Este cuento se caracteriza por el juego insistente entre dos mundos irreconciliables: el real y el otro, el extraño, el de los sueños, el de las "irrealidades". Esta dualidad provoca titubeos, ambigüedades, desdoblamientos que se van trenzando y van construyendo la historia encabalgada en dos universos distintos, separados, pero que se tocan, se imbrican, se compenetran dando una continuidad ágil y sorprendente a la lectura. Es un vaivén fluido de la vida a la muerte, a la no vida. Todo se trastoca, la vida está en la muerte y en la muerte hay otra vida vivida (¿o soñada?).

El vivir humano, el "inefable rumor" de la vida mostrado por Tario, está pleno de sensaciones "descritas con minuciosa voluptuosidad", está salpicado de detalles sensoriales donde la percepción como una forma de construcción del sentido se arropa con sus mejores vestiduras.[1]

[1] Para el tema de la percepción ver, entre otros, a Pierre Ouellet, Teresa Keane y Jean-Marie Floch.

En el cuento seleccionado, las entradas y salidas de un mundo a otro, el viaje permanente y eterno, el juego de planos y la modalidad de ser, a la vez, narrador y personaje de insólitas situaciones no queridas, repudiadas y atrapantes, trae a cuenta la idea de Merleau-Ponty acerca de ser al mismo tiempo vidente y visible. El que mira a su alrededor, también puede mirar y mirarse y reconocer entonces en lo que ve el "otro lado" de su potencia vidente. Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo. Es un sí mismo que está preso entre las cosas, con una cara y un cuerpo, un pasado y un porvenir. Visible y móvil, su cuerpo está en el tejido del mundo, es una cosa más de él. Así, desdoblado, entrando por vía del sueño a otro mundo, el estudiante del cuento ve prolongar su carne en ese otro mundo, en otro tiempo, en otro espacio como si hubiera transpuesto un espejo mágico.

En este texto podemos identificar varias historias cuidadosamente unidas y separadas a la vez, metidas una dentro de la otra, como injertadas o subsumidas entre sí. Estas historias rozan temas variadísimos movidos en las brumas del sueño y del no sueño, de lo racional y lo no lógico, de lo real y lo irreal, de lo deseado y no obtenido. Esos temas tienen matices de lo policial, de lo romántico, de lo erótico y de lo fantástico. Lo imprevisible es el condimento principal.

El joven durmiente entra al mundo de los sueños; mundo del cual no podrá escapar y donde vive, sueña y protagoniza hechos ya vividos por él mismo (¿en otra existencia, en su conciencia?).

Se ve a sí mismo caminando por un bosque, se oyen ladridos de perros, se ve la luna brillante. Sensaciones olfativas, visuales, auditivas llenan la noche otoñal exageradamente estrellada. De las aguas del estanque surgen insólitamente varios hombres con impermeables, alumbrándose con velas; uno de ellos hace anotaciones. El narrador recrea un ambiente de misterio con dosis de romanticismo detectivesco. El personaje que cuenta sabe, por sus vigilantes, que se investiga el asesinato de una joven, no hay cuerpo, sólo una estatua decapitada, enmohecida en las aguas y visitada por múltiples peces. En ese momento se produce el corte: la conciencia de estar soñando, la mirada desde el

sueño al mundo real. El anclaje con el mundo dejado, un retorno a su casa, su cama, su gente. Da la impresión que el sueño fuera lo "real" y que lo que realmente sucede fuera el sueño.

Nuevamente en el mundo de lo soñado, se sabe sospechoso de la muerte de la mujer y es sometido a exhaustivos interrogatorios. Se siente atrapado por las circunstancias de los dos mundos: en uno, por no poder comunicarse y en el otro, por no poder huir y no entender de qué se trata. Se le muestra un álbum de fotografías donde él mismo está (nace, entonces, una tercera historia donde él es, a la vez, quien observa y quien es observado). En las fotos se reconoce y reconoce a su hermana de quien estuvo (¿está?) enamorado y con quien vive un amor incestuoso, delirante, sofocante, perverso. La historia amorosa de los jóvenes es rescrita a través de imágenes de fotografía (presencia en ausencia).

Nueva apelación al mundo "real": "Estoy soñando" (Tario 187), grita, quiere retener el mundo de afuera y está preso en el mundo de adentro. Encerrado en un lóbrego edificio y custodiado por mastines guardianes, es visitado, una noche por "ella". La extraña joven, la misma de la foto, la misma con quien vivió el atormentado romance, la misma que creen muerta. Belleza demoníaca, de ojos luminosos, desenfadada, sensual, invasora.

Frente a la natural incertidumbre de lo "vivido y sentido" quedó, como la flor de Coleridge, una cinta de color de rosa como prueba de lo que fue.

Soñó dentro del sueño, lo soñado abrió otro sueño, otra historia donde él se repite insistentemente.

Y despertó al sueño.

En el mundo "real" ya no despierta, muere, pero está vivo. Él se ve como a través de un vidrio y ve la escena. La desesperación por comunicarse con ese más allá le obliga a atraer la atención de su madre y demás familiares. Intento vano, nadie lo oye, nadie lo ve. Asiste a su propio funeral como en tantas obras románticas: *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y algunas

leyendas becquerianas. Contempla su propia muerte y entra a la vida de la otra vida donde "ella", astuta y maquiavélica, lo espera amorosa.

Muchas características de lo fantástico son fácilmente reconocibles en la obra de Franciso Tario, en especial en este cuento, donde el gusto por lo morboso, lo macabro, el misterio y la sensualidad tienen el vuelo necesario para conformar un texto mezcla de erotismo, de cuento policiaco y de enigma, donde lo siniestro es el plato fuerte.

La duda sigue y seguirá en pie, ¿cuál es la frontera entre uno y otro mundo, entre uno y otro tiempo, entre uno y otro lugar?

En conclusión, la esencia y la existencia, lo imaginado y lo real, lo visible y lo invisible se confunden, se unen, y se despliegan en un universo onírico donde los umbrales se mueven, se desdibujan, se pierden para dar lugar a nuevas significaciones, a nuevos sentidos.

Obras citadas

BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'óeil et de l'esprit*. Paris / Amsterdam: Hadès / Benjamins, 1985.

KEANE, Teresa. "Figurativité et perception". *Nouveaux Actes Sémiotiques* (Limoges), 17 (1991): 97-114.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Trad. Jorge Romero Brest. Barcelona: Paidós, 1964.

OUELLET, Pierre. "Signification et sensation", *Nouveaux Actes Sémiotiques* (Limoges), 20 (1992): 42-54.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

TARIO, Francisco. *Una violeta de más*. México: Joaquín Mortiz, 1968.

TORRES, Vicente Francisco. "Francisco Tario y la narrativa fantástica". En su libro *La otra literatura mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1994. 99-124.

SOBRE LA AMBIGÜEDAD EN *TIEMPO DESTROZADO*, DE AMPARO DÁVILA

José Miguel Sardiñas

Decía el narrador de uno de los cuentos de Virgilio Piñera que los seres humanos preferimos el consuelo de una mentira a la incertidumbre; que necesitamos siempre una aclaración, aunque no sea cierta; cualquier cosa antes que la corrosiva duda:

> Pese al sinnúmero de cosas que escapan a nuestra comprensión, tratamos de todos modos de definirlas, de ponerles su etiqueta; haciéndolo así, nos sentimos en cierta medida tranquilos; quiero decir: formalmente tranquilos (Piñera 83-84).

Y esta necesidad de definición o de determinación parece haber sido frecuentemente la divisa de Amparo Dávila, escritora mexicana nacida en Pinos Altos, Zacatecas, en 1928.

Precedido por tres poemarios, *Tiempo destrozado* vio la luz en 1959 con cuentos escritos (por cierto, a instancias de Alfonso Reyes) durante los tres o cuatro años anteriores y en algunos casos también publicados en revistas, de manera un tanto dispersa. No obstante, su sentido de unidad, su condición de libro como conjunto y no como mero agrupamiento de textos es perceptible. Y lo es, entre otros factores, por éste que me interesa destacar: por la presencia de un tipo muy peculiar de ambigüedad que podría denominarse, de modo general, fantástica, aunque más tarde veremos cómo se relaciona con ese género o modalidad literaria.

La presencia de la ambigüedad como uno de los rasgos de este libro ha sido señalada por la crítica;[1] incluso —como más adelante se verá— su propia autora se ha referido a este aspecto en entrevistas. Sin embargo, al intentar vincular con algo esta característica, lo mismo que en general el tipo de cuento (a veces llamado cosmopolita, a veces universalista) que *Tiempo destrozado* estaba contribuyendo a incorporar a la narrativa mexicana de la década de 1950 —y precisamente por esa novedad era necesario vincularlo con algo, con alguna tradición—, se ha recurrido al concepto de vacilación o duda (*hésitation*) de Tzvetan Todorov, llamándola simplemente ambigüedad. Es lo que hacen, por ejemplo, Jaime Lorenzo y Severino Salazar cuando, después de resumir el núcleo de la teoría todoroviana, observan, refiriéndose a la identidad de dos personajes de Dávila: "La vacilación jamás se neutraliza; la autora no nos saca de la duda" (Lorenzo y Salazar 58). También, respecto al estatuto ("real" o imaginario) de los acontecimientos en dos cuentos, opina una crítica: "La ambigüedad consiste en que el lector nunca está seguro si la amenaza es real o solamente una paranoia de los personajes" (García 306); "la ambigüedad, para el lector, radica en la duda de si la protagonista perdió el contacto con la realidad o en realidad fue llevada por el intruso a ese lugar de cuya existencia nos enteramos al final" (García 307). Con esto, los cuentos a que estos críticos se refieren y la narrativa de Dávila en general quedan insertados dentro del concepto "canónico" todoroviano de literatura fantástica, puesto que, como se sabe, la vacilación es el punto principal de la teoría del estudioso búlgaro-francés.

[1] Luis Mario Schneider, por ejemplo, observó que Dávila ubica sus creaciones en una línea fronteriza que comparte rasgos de dos ámbitos: "en el umbral en que los seres y las cosas van abandonando la realidad sin dejar de tener jamás algo de atadura con ella" (51); Susana Montero, por su parte, ha notado ambigüedad en el tipo de personaje, "acerca de quien, por lo común, apenas conocemos las circunstancias inmediatas que lo condujeron a los hechos que se narran, así como su sexo, su ocupación social, su edad aproximada" (289), y la ha notado también en el estilo: "discurso de luces y sombras, sucesión de enunciados alusivos, enigmáticos, fragmentados (¿acaso estrategias discursivas femeninas?), en los cuales lo que no se revela es siempre sentido como más poderoso y terrible que lo expresado" (294).

No obstante, me parece que, por ese camino, ni se lee bien a Todorov ni, sobre todo, se explica adecuadamente a Amparo Dávila. Al fin y al cabo, decir que sus cuentos, o muchos de ellos, son exponentes acabados de lo que unos años después sería la vacilación todoroviana —y, por tanto, que son narraciones fantásticas típicas, repito— puede ser un elogio codiciable para cualquier obra, en la medida en que se trata de una condición muy exigente y raramente cumplida; pero es omitir lo que, a mi juicio, constituye uno de los rasgos peculiares de esos textos. Me propongo, entonces, corregir lo que considero una lectura inexacta de una parte de la crítica y explorar, aunque sea muy brevemente, el singular tipo de ambigüedad de algunos textos de Amparo Dávila.

El primero de los cuentos de *Tiempo destrozado*, "Fragmento de un diario", nos va enterando poco a poco de cómo su protagonista, del que apenas sabemos que es un hombre y que está solo, ha escogido una escalera para ir a sufrir.[2] En ella se ejercita; vive para ir a colocarse en ella, pues es un "virtuoso del dolor" (Dávila 12). Sin embargo, un día descubre que ha cometido la debilidad de enamorarse de una mujer y hasta se sorprende imaginando lo feliz que sería "viéndola ir y venir por mi departamento mientras el sol acariciaba sus cabellos" (16). Y esa es su perdición. Pues si sólo se tratara de renunciar a ella, se regodearía en el dolor: "Esta clase de sufrimiento constituye una rama del 8° grado. Lo ejercitaría diariamente hasta llegar a dominarlo" (16). Pero teme que la sonrisa y la voz de ella sean más fuertes que sus propósitos masoquistas. La narración, en primera persona y con abundante discurso reflexivo, como conviene a un diario, termina con un deseo: "Si desapareciera...

[2] Sobre su extraña caracterización genérica, Susana Montero ha dicho con mucho acierto: "resulta interesante también el carácter andrógino asignado a varios personajes, a ejemplo del citado protagonista de 'Fragmento de un diario', quien se ejercita en perfeccionar el placer del masoquismo y la negación de su sexualidad, teme al poder de las palabras, reacciona ante los obstáculos con llantos desmedidos, y está acostumbrado 'a sufrir injusticias, necedades y mal trato' del dueño de la casa; rasgos que parecen más propios de una psiquis y un condicionamiento tradicional femenino que del personaje masculino que las [*sic*] encarna" (293).

[...] Si mañana leyera en los periódicos: 'Bella joven muere al caer accidentalmente de una alta escalera...'" (16).

"El huésped", otro de los cuentos, que ha sido estudiado sobre todo por la crítica feminista, narra las angustias y vicisitudes que causa a una mujer y a su sirvienta, ambas madres de criaturas pequeñas, la presencia de alguien que el marido de la primera ha llevado a casa. Ese alguien convierte la vida doméstica en una tortura; la posibilidad de encontrarlo, de despertar en la noche y verlo espiando de cerca (pues la puerta del cuarto matrimonial debe permanecer abierta hasta que llegue el marido, habitualmente muy tarde), de ir de una habitación a otra o al patio y descubrirlo de pronto, causa pavor a las mujeres. El clímax se alcanza cuando el ente terrorífico golpea al hijo de la sirvienta y ambas deciden matarlo: aprovechando su sueño y una larga ausencia del marido, clausuran la habitación que le fue asignada y lo obligan a morir de hambre y sed. El relato concluye con esta frase: "Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte repentina y desconcertante" (24).

"Alta cocina", por su parte, es la brevísima narración, en pasado, de otra angustia: la que el personaje, en este caso un hombre, sentía cuando niño, en su casa, al ver y oír la larga agonía de unos animalitos que solían ser el plato obligado de los domingos. A veces lo mandaban a comprar los animales, pero cuando descubrieron que mentía al regresar sin ellos, diciendo que no había encontrado nada, nunca más fue enviado y tampoco pudo impedir que los banquetes continuaran. Un banquete parece haber llevado su tolerancia al límite de lo soportable y fue el último que presenció: "Aquella vez, la última que estuve en mi casa, el banquete fue largo y paladeado" (68); son las palabras con que el cuento termina.

Finalmente, "Moisés y Gaspar" cuenta la historia de un hombre, José, que va, transido de dolor, a disponer la sepultura del que parece haber sido su hermano, Leónidas, y a recoger lo que éste le ha dejado en herencia: un poco de dinero y la tutela de Moisés y Gaspar. José regresa a su departamento a cumplir con la última voluntad de Leónidas, y ahí comienza la segunda fase de su desdicha. Moisés y Gaspar le cambian

las costumbres y acaban por arruinarle la vida: le exigen levantarse más temprano para ir a comprar leche, que toman puntualmente a las siete; producen, mientras él se halla en su trabajo, un ruido ensordecedor que molesta a los vecinos y obliga a cambiar numerosas veces de casa; ahuyentan a la mujer con que José mantenía una particular relación, distante pero de satisfacción; le producen contradictorios sentimientos de rechazo y lástima, y más de una vez de culpa; lo hacen renunciar a su empleo, para impedir que algún vecino encolerizado los mate. El desenlace es una especie de esclavitud, o la aceptación de un ambivalente designio: compra una pequeña finca, fuera de la ciudad, con una casa semiderruida: "Allí viviríamos los tres, lejos de todos, pero a salvo de las acechanzas, estrechamente unidos por un lazo invisible, por un odio descarnado y frío y por un designio indescifrable" (126).

Así vistos, éstos, y otros cuentos a los que no me he referido (por demasiado obvios, como "La celda", o por haberme ocupado de ellos en otra parte, como "El espejo"), son cuentos extraños, más que fantásticos en rigor, desde la perspectiva de la conocida y, en la mayor parte de sus puntos, también rebasada teoría de Todorov. Desde mi punto de vista, que, sin embargo, debe mucho a esa teoría, si bien modificada —más bien severamente desmontada, desquiciada y vuelta a armar, por los estudios ya fundamentales de Ana María Barrenechea, Susana Reisz y Rosalba Campra—,[3] son cuentos anómalos; pero los puntos de vista son otra historia. Realmente no importan tanto en este caso; para lo que me interesa, tienen un valor solamente instrumental. Ahora bien, manteniéndonos en el que ha adoptado la parte de la crítica con la que dialogo, es decir, en el de la teoría todoroviana, ¿por qué son —o deberí-

[3] Me refiero a Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)". *Revista Iberoamericana*, 38 (1972): 391-403 (reproducido en su libro *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 1978. 87-103) y "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en T*exto/contexto en la literatura iberoamericana. Memoria del XIX Congreso* (*Pittsburgh, 27 de mayo-1 de junio de 1979*). Eds. Keith McDuffie y Alfredo Roggiano. Madrid: Instituto Internacional de Literatura

an ser— cuentos extraños (pues, como ya dije al principio, tanto para Salazar y Lorenzo como para García son fantásticos)? Porque el suceso narrado, el que desencadena el conflicto en el protagonista, puede explicarse, aun cuando precaria e inverosímilmente, por las leyes naturales o regulares que rigen nuestro mundo: "por las leyes de la razón" (Todorov 51). Y ¿cuál es ese suceso? En "Fragmento de un diario", la perturbación que introduce, en la vida disciplinada y minuciosamente ordenada hacia la asimilación del dolor del personaje, el hecho de enamorarse; en "El huésped", la llegada a la casa de un ser indeseable cuya sola presencia causa temor; en "Alta cocina", el hecho de que se cocinen unos pequeños animales; y en "Moisés y Gaspar", la aparición en la vida de José de estos dos personajes, con su carga desestabilizadora. ¿Dónde, entonces, se halla la ambigüedad, puesto que, de la vacilación del lector implícito acerca del carácter natural o sobrenatural del suceso no es posible tratar, ya que no existe en ninguno de estos casos?

La ambigüedad se encuentra en el agente del efecto perturbador u horrorífico sobre el personaje, y específicamente en los elementos de su descripción y de su identidad, desde el punto de vista de su especie o de

Iberoamericana, 1981. 11-19 (también reproducido en su libro *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz, 1985. 45-54); Susana Reisz de Rivarola, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria". *Lexis* (Lima), 3 (1979): 99-170 (incorporado con cambios a su *Teoría literaria. Una propuesta*. 3a. ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989. 135-190, y reproducido parcialmente —en la parte que atañe de modo específico a lo fantástico— con el título de "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales", en *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco-Libros, 2001. 193-221); y Rosalba Campra, "Il fantastico: una isotopia della trasgressione". *Strumenti Critici* (Torino), 15 (1981): 199-231 (incorporado con modificaciones a su libro *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci editore, 2000, y también incluido, en versión española, en el volumen editado por D. Roas. 153-191). He estudiado las ideas de las tres autoras y señalado sus relaciones con la teoría de Todorov en "El pensamiento teórico hispanoamericano sobre literatura fantástica. Breve recuento", *Inti* (en prensa), texto que en versión ampliada introduce mi compilación *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana. Casa de las Américas (en prensa), en la cual recojo los cuatro trabajos anteriores y otros.

su tipo. No es una vacilación, textualmente codificada, entre dos sistemas de leyes o dos lógicas narrativas opuestas y excluyentes, sino una ausencia de ciertas marcas en la presentación de un tipo de ejercicio o de cierto personaje. No sabemos, y se nos oculta cuidadosamente, en qué pueda consistir tan bizarro ejercicio, un verdadero arte de infligirse dolor, practicado además en una escalera, en quién sabe qué posición. Ignoramos quién es, incluso a qué especie, natural o teratológica, pertenece el llamado solamente "huésped" o, más reiteradamente, con la forma pronominal "lo", enclítica o proclítica, que puede ser masculina, pero también neutra y privar más aun de rasgos al repulsivo ser. No se nos dice qué tipo de animal es aquél cuya muerte tanto angustia al protagonista de "Alta cocina" (como tampoco nunca sabemos qué son, exactamente, las mancuspias de "Cefalea", de Cortázar, otro ejemplo de ambigüedad similar). Sabemos que los de Dávila son animales por el modo de trasladarlos en grandes cantidades, en una cubeta. Pero su forma de mirar y los prolongados y agudos chillidos al morir, su larga agonía y sobre todo los símiles con que lo desconocido se nos trata aparentemente, falsamente, de explicar ("Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas..." [68]) nos lanzan a la incertidumbre, a una zona de sentimientos confusos, a la imaginación de seres de naturaleza vaga y vulnerable, entre animales aplastables y que producen asco, niños desvalidos que inspiran compasión y mujeres en estado de descontrol que pueden dar, cuando menos, miedo. Y tampoco sabemos si Moisés y Gaspar son gatos, perros o niños idiotas; J. Lorenzo y S. Salazar (aun cuando, a nuestro juicio, no acierten en la explicación de la ambigüedad), lo dicen de manera muy expresiva: "no se sabe si esos dos personajes [...] son perros, changos o humanos o qué fregados son" (58). Dicho con otros términos, esta ambigüedad no tiene realmente que ver con el concepto todoroviano de vacilación; es el resultado de la diseminación cuidadosa de una serie de blancos de información, lugares de indeterminación o vacíos (Iser 105-112) en la construcción de las perspectivas esquematizadas del texto (Ingarden 31 *et passim*).

Refiriéndose a este procedimiento o a esta forma de lo que ella misma llama "misterio", Dávila ha dicho, en una entrevista, que no es casual, que obedece a una intención muy clara suya, de crear símbolos, y se ha negado a develarlos, por lo empobrecedor que resultaría:

> —¿Cómo clasifica el suspenso? Pienso en el cuento "Moisés y Gaspar".
>
> —Eso queda siempre así, en misterio, velada su identidad, porque ese cuento se prestaba para el símbolo: "Moisés y Gaspar" es un símbolo para mí. Entonces no podía revelar el símbolo porque el cuento perdería su interés. Creo que tengo dos cuentos simbólicos: "El huésped" y "Moisés y Gaspar" son dos cuentos con símbolo.
>
> [...]
>
> —¿Cómo descubre que es un símbolo, cómo se da cuenta de que tiene un símbolo?
>
> —Deliberadamente trabajo ese símbolo dándole una forma humana o una forma misteriosa [,] pero eso sí lo sé yo, sé que es un símbolo encubierto. Pero no sé describirle en detalle ese proceso (Quemain: 325).

Independientemente de que, al hacerlo en una entrevista, no estaría dando más que una opinión suya sobre su texto, es decir, una declaración que no forzosamente tendría que limitar las lecturas, argumentadas y justificadas, que el texto permita, lo cierto es que ha dado en la clave al calificarlo de símbolo, vale decir de haz irreductible de sentidos y valores coexistentes y simultáneos y no querer convertirlo en alegoría.

Ahora bien, más allá de ese reconocimiento, si uno se preguntara por qué es tan peculiar esta ambigüedad, por qué, aun cuando ha tenido otros cultivadores recordables como Machen, Lovecraft y Cortázar y aun cuando es un procedimiento aceptablemente descrito por teóricos de la recepción como Wolfgang Iser con conceptos tomados de la fenomenología, sigue suscitando nuestro interés, podría darse varias respuestas.

Una general, válida para cualquier narración de intriga, puede ser que introducir ambigüedad en elementos significativos del texto es

incentivar fuertemente su estructura apelativa, es incitar al lector real, por medio del implícito, a extraer más información del texto y a completar relaciones que no se explicitan, pero que se inducen a establecer por ciertas reacciones de ciertos personajes en ciertas situaciones.

Otra, sin duda, es que la ambigüedad, o la indeterminación, no sólo recae, en los cuentos comentados, en un elemento significativo, sino sobre todo en un elemento contradictorio, y que los intentos que el texto induce al lector a hacer por construir una imagen coherente no darán normalmente fruto: la imagen del ser o del agente del horror siempre admitirá varias posibilidades incongruentes entre sí. Y, como recordaba al principio, los seres humanos en general nos sentimos incómodos con la incertidumbre. Ese parece ser un presupuesto de toda narración de intriga, y esto es lo que comparten los cuentos de *Tiempo destrozado* con la narración fantástica.

Una tercera —y con ella concluyo— es que en esa tarea, a veces laboriosa, de encontrar o construir la coherencia (sugerida, casi exigida, pero imposible) de una imagen, de un ser, de un agente de terror, muy a menudo, como lectores, nos exponemos a los efectos más perturbadores que pueda provocar un texto. Sugerir, en un texto anómalo (o extraño o fantástico), siempre es, por todas las convenciones de lectura que esas modalidades implican, una operación más diabólica que mostrar o precisar, aun cuando lo mostrado fuera un engendro repugnante. Significa impulsar al lector a activar las zonas más escabrosas y a veces más morbosas de su conciencia o de su inconsciente, y luego dejarlo en medio de sus culpas. El texto señala el camino por medio de sus perspectivas codificadas o, como decía Ingarden, esquematizadas; pero si uno lo transita, el morboso y el podrido es uno. Y porque es mucho más siniestro, aun en términos freudianos (*Unheimlich*), enfrentarnos como lectores a las ambigüedades e indeterminaciones de una fuente de dolor horrible pero no descrita, de un ser espantoso pero innombrable, de unas criaturas que chillan como niños o como ratas pero que no son ni lo uno ni lo otro, y de dos engendros que lloran, que tiranizan y a la vez inspiran compasión sin que sepamos a quiénes en realidad vamos a

entregar tan cristiano sentimiento, que presenciar o compartir la vacilación del lector todoroviano entre dos órdenes de realidad inconciliables, los cuentos de *Tiempo destrozado* (a mi juicio, y a contrapelo de la mayor parte de la crítica, el mejor libro de Amparo Dávila) permanecen abiertos a las más complejas lecturas, por la capacidad que tienen de suscitar en nuestra memoria de lectores posibilidades de combinación e interpretación que realmente no parecen necesitar ni dar mucho sustento a las nociones todorovianas ortodoxas.

Obras citadas

DÁVILA, Amparo. *Tiempo destrozado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

GARCÍA, Irenne. "Fantasía, deseo, subversión". En *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX* Coord. Aralia López González. México: El Colegio de México, 1995. 285-296.

INGARDEN, Roman. "Concretización y reconstrucción". En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco y otros. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. 31-54.

ISER, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos". En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Ed. Dietrich Rall. Trad. Sandra Franco y otros. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. 99-119.

LORENZO, Jaime y Severino SALAZAR. "La narrativa de Amparo Dávila". *Tema y Variaciones de Literatura* (México), 6 (1995): 49-64.

MONTERO, Susana. "La periferia que se multiplica". En *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. Coord. Aralia López González. México: El Colegio de México, 1995. 285-296.

PIÑERA, Virgilio. "Tadeo". En su libro *Un fogonazo*. La Habana: Letras Cubanas, 1987. 83-90.

QUEMAIN, Miguel Ángel. "Amparo Dávila: El tiempo destrozado". En su libro *Reverso de la palabra*. México: El Nacional, 1996. 319-328.

SCHNEIDER, Luis Mario. "Los cuentos de Amparo Dávila". *Cuadernos del Viento* (México), 4 (1960): 51-52.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

LO FANTÁSTICO EN ARGENTINA

BORGES CONTRABANDISTA: FANTÁSTICO, POLICIAL Y OPERACIONES DE LECTURA

Pablo Brescia
University of Texas at Austin

En el laboratorio

El periodo más intenso de crítica y cuentística de Jorge Luis Borges (1935-1956) construye una manera de ver la literatura que tendrá efectos transformadores en el campo literario argentino y latinoamericano. Esta tarea se lleva a cabo mediante "operaciones" literarias como la incorporación de inquisiciones filosóficas en el armado de la ficción y las relecturas de la tradición literaria argentina, entre otras. Dentro de este contexto hay una estrategia de lectura y escritura que aparece casi como un "contrabando": las campañas en favor de la literatura fantástica y la literatura policiaca, ambas escrituras con un espacio de maniobra limitado, en ese momento, en las jerarquías literarias que comulgaban valores estéticos supuestamente más originales y elevados. La mayor parte de los acercamientos a la impronta de lo fantástico y lo policial en Borges se concentra en el análisis de textos particulares. En esta oportunidad, se propone explorar este proceso desde otro punto de vista: la idea es tomar la actividad de la lectura como antesala del laboratorio del escritor.

El género "de nuestro tiempo"

Borges y Bioy Casares, al responder en 1961 a "¿Qué es el género policial?", aluden a los escrúpulos de la crítica sobre esta literatura:

> Cabe sospechar que ciertos críticos niegan al género policial la jerarquía que le corresponde, solamente porque le falta el prestigio del tedio. Paradójicamente, sus detractores más implacables suelen ser aquellas personas que más se deleitan en su lectura. Ello se debe, quizá, a un inconfesado juicio puritano: considerar que un acto agradable no puede ser meritorio (citado en Lafforgue y Rivera 250).

La contrapartida de esta resistencia es la propagación, lateral aunque masiva, de novelas y cuentos policiales en Argentina a partir de los años treinta: comienza a circular el relato policial anglo-norteamericano en los puestos de venta de periódicos, se forma un público lector y un horizonte de expectativas y las colecciones dedicadas a este rubro por algunas editoriales (Misterio, de Tor; la serie amarilla de Biblioteca de Oro, de Molino; El Séptimo Círculo, de Emecé; y Evasión y la serie Naranja, de Hachette) fomentan esta difusión.

Borges es agente principal en esta serie de transacciones literarias. En los años treinta, comienza a sistematizar sus elecciones y valoraciones en torno a la narrativa policial mediante reseñas y artículos críticos. En este periodo, su intervención más importante es "Los laberintos policiales y Chesterton" (1935). Allí, con una dosis de ironía, plantea el siguiente código para el policial: 1) Un límite discrecional de seis personajes; 2) la declaración de todos los términos del problema; 3) una economía de medios; 4) la primacía del cómo sobre el quién; 5) la conveniencia de una muerte pudorosa y 6) el carácter necesario y maravilloso de la solución (93-94). Este raro gesto legislador es indicativo del interés de Borges por "pensar" el policial.

Un episodio de este periodo sirve como ilustración del programa que Borges despliega para lograr la inserción de la narrativa policial en

el campo literario argentino. Entre 1936 y 1939, Borges escribió en *El Hogar* diecinueve reseñas sobre libros que tenían que ver con el tema (novelas, volúmenes de cuentos, antologías, ensayos). Hay un hecho revelador: el segundo lugar en la lista de escritores más reseñados lo ocupa Ellery Queen, autor de ficciones policíacas. Esta atención es además un rasgo definitorio de sus operaciones típicas: cruzar autores y géneros establecidos en la serie literaria con otros que pugnan por ingresar a ese espacio; así, encontramos en su corpus crítico a William Faulkner, Paul Valéry y Franz Kakfa junto a Anthony Berkeley, Dorothy L. Sayer y Michael Innes; a la poesía y a la filosofía junto al policial.

En los años cuarenta, Borges promueve este tipo de literatura en una variedad de medios. Aparecen "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941) y "La muerte y la brújula" (1942), los primeros cuentos de Borges reconocidos como propiamente policiales. En esta misma década, la colaboración con Bioy Casares se intensifica a través del cultivo de la literatura policial: 1) *Los Seis problemas para Don Isidro Parodi* (1942) modifican el trayecto de la narrativa policial en Argentina: surgen Honorio Bustos Domecq, *alter ego* de Borges y Bioy Casares, e Isidro Parodi, "primer detective encarcelado" (*Obras completas en colaboración* 18). 2) La antología *Los mejores cuentos policiales* (1943), con relatos seleccionados y traducidos por Borges y Bioy Casares, contribuye a la estrategia de difusión. 3) En 1945 Borges y Bioy Casares inauguran la colección Séptimo Círculo. 4) Con *Un modelo para la muerte* (1946) el binomio crea un nuevo autor ficticio: Benito Suárez Lynch.

Por estos años, Borges no sólo instala el policial en la ficción, sino también en la crítica. El espacio de Sur es allí clave. Por un lado, publica varias reseñas que tienen que ver con el policial: novelas de Eden Phillpotts (*Monkshood*), John Dickson Carr (*The Black Spectacles*), José Bianco (*Las ratas*) y Manuel Peyrou (*La espada dormida*), cuentos de Ellery Queen (*The New Adventures of Ellery Queen*) y estudios de Howard Haycraft (*Murder for Pleasure*) pasan por el tamiz crítico de Borges. Así, la ficción policial circula en una Revista Literaria, con

Mayúsculas, que aspiraba a universalizar las letras y perdurar como fábrica de cultura. En ese terreno, no se descarta la esgrima literaria. El debate con Roger Caillois planteado en *Sur* en 1942 ilustra esta opción. Prioridad de la literatura en asuntos literarios; prioridad de la lengua y la literatura anglosajonas en el género. Así puede resumirse el "programa" de Borges para la narrativa policial.

Tal vez en un momento particular de este proceso —fines de los años cuarenta y principios de los años cincuenta— pueda trazarse un *continuum* de hechos que no deben verse como aislados: Borges, en su comentario a "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto" recuerda que "El jardín de senderos que se bifurcan" había concursado y ganado "a second prize in *Ellery Queen's Mystery Magazine*" (*The Aleph and Other Stories 1933-1969* 273). En 1950, la revista Vea y lea organiza su primer concurso de cuentos policiales y designa como jurados a Bioy Casares, Borges y Leónidas Barletta. En 1952, Borges y Bioy Casares publican la segunda serie de *Los mejores cuentos policiales*; allí se incluye "Las doce figuras del mundo". Mientras tanto, en la "Noticia" a su pionera colección de 1953, Rodolfo Walsh postula "La muerte y la brújula" como "el ideal del género" (7) e incorpora a la antología "El jardín de senderos que se bifurcan". La transposición de fronteras y la conquista de un género y una lengua extranjera; la valoración (aun negativa) de algunos escritores (e.g. Sábato) del medio hacia la labor de Borges y Bioy Casares: todos estos son factores que afirman el *lugar y el reconocimiento* logrados para el relato policial y sus exponentes.

Imaginaciones razonadas

Posterguemos —por algunos párrafos al menos— las teorizaciones de la crítica sobre el género o discurso fantástico. ¿Qué entiende Borges por literatura fantástica? Lo fantástico será una reserva poderosa de temas y, sobre todo, un procedimiento en la composición. En una reseña de 1926 a *Cuentos del Turquestán* declara: "Que un argentino hable (y aun

escriba) sobre la versión alemana de la traducción rusa de unos cuentos imaginados en el Turquestán, ya es magia superior de la de esos cuentos. Es un énfasis de la multiplicidad del tiempo y del espacio, es casi una invitación a la metafísica..." (*Textos recobrados 1919-1929* 260). Este comentario apunta en dos direcciones. Por un lado, ilustra la clase de operaciones que Borges intensificará: del Turquestán al lector argentino, pasando por un tamiz ruso y otro alemán. Es el *tipo* de lectura que se quiere instaurar: internacional, apropiable, hedónica, trascendente. Por otro lado, subraya la atracción de Borges por la magia entendida como un modo de composición que frecuentemente trabaja con dos planos: "Lo maravilloso y lo cotidiano se enlazan, y es evidente que para el narrador no hay jerarquía que los distancie o los clasifique". Esta magia se transforma en procedimiento narrativo: "La magia es un episodio causal, es ejemplo de causalidad como tantos otros" (262). De alguna manera, la nota de 1926 prefigura el *ars poetica* propuesta en "El arte narrativo y la magia" que, siguiendo la ley de la "magia simpática" de James Frazer, postula "un vínculo inevitable entre cosas distantes" y permite distinguir entre dos procesos causales: "el natural, que es el resultado de incontrolables e incesantes operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado" (1: 230.232).

Examinemos brevemente la extensión de lo fantástico en Borges. En primer término, habría que repara en las asociaciones temáticas. Borges y Bioy Casares fueron verdaderos proselitistas de las narraciones fantásticas. En una reseña del libro de Leslie D. Weatherhead *After Death* (1943), Borges comenta: "Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debía salvar de un segundo diluvio" (1: 280). Esa antología sirve como un esbozo de definición para la literatura admirada por los antólogos. El prólogo, firmado por Bioy Casares, discute, en primer lugar, la historia: las ficciones fantásticas son "viejas como el miedo" y, por tanto, "anteriores a las letras", rasgo importante ya que alude a la durabilidad de una narrativa que *no necesita ser escrita* para sobrevivir. Como género, es decir, como irrupción de una práctica más

o menos codificada en la historia de la serie literaria, "la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés" (7). En segundo lugar, se consideran las técnicas y se ofrece una enumeración de los "argumentos" fantásticos tradicionales: las apariciones de fantasmas, los viajes por el tiempo, los tres deseos, el descenso al infierno, el personaje soñado, las metamorfosis, las acciones paralelas, la inmortalidad, las fantasías metafísicas y los vampiros y castillos.

Borges, por su parte, en 1949, durante una conferencia en Montevideo, habla de cuatro estrategias básicas en las narraciones fantásticas: la obra dentro de la obra, los cruces entre la realidad y el sueño, el viaje por el tiempo y el doble (Passos 4). En 1967, varios años después de la publicación de la antología y de los libros que lo solidificaran como narrador, dicta una conferencia en la Escuela Camilo y Adriano Olivetti y vuelve a repasar el repertorio de motivos fantásticos: la transformación, el sueño y la vigilia, el hombre invisible, los juegos con el tiempo, la presencia de seres sobrenaturales entre los hombres, el doble, las acciones paralelas (5-19). La variedad de ejemplos con la que Borges ilustra estos temas en conferencias y en ensayos (con el *Quijote*; *Hamlet*; "The Jolly Corner", de Henry James; "William Wilson", de Poe; *La metamorfosis*, de Kakfa; *Dama en zorra*, de David Gardner; *El hombre invisible* y *La máquina del tiempo*, de H.G. Wells; cuentos de *Las mil y una noches*; el cuento de Chuang Tzú y la mariposa; *El sentido del pasado*, de Henry James; una leyenda noruega medieval; *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; una leyenda irlandesa medieval) lo muestran como un exhaustivo conocedor de este tipo de literatura, "que no tiene otro límite que las posibilidades de la imaginación" (5). Sus intervenciones (ensayos, notas, reseñas, antologías, conferencias) son indicadoras de las operaciones de lectura que intenta instaurar en el campo literario en ese momento.

Para Borges, el problema de la construcción de la ficción se relaciona con las propuestas de la literatura fantástica. Por esos años, reseña en *Sur* dos libros de Bioy Casares. En su nota a *La estatua casera*, Borges dice que lo que suele pasar por literatura fantástica no lo es tanto: "Poco

me asombraría que la Biblioteca Fantástica Universal no pasara de un tomo de Lewis Carroll, de un par de *films* de Disney, de un poema de Coleridge y (por distracción de autor) de los *Opera omnia* de Manuel Gálvez" (85-86). Borges hace de la literatura realista (*i.e*. Gálvez) un subconjunto de la literatura fantástica y así enfatiza la calidad de artificio de ambas. Al comentar el libro repara en que Bioy Casares considera una cobardía explicaciones del tipo "y todo era un sueño". Para Borges, "nuestro resentimiento ante ese recurso no es de índole moral: es su grosera facilidad la que nos repugna" (86). O sea, es una cuestión de poética y destreza literarias: la situación debe resolverse de acuerdo con el armado que presenta el texto. Cuando comenta dos cuentos de *Luis Greve, muerto*, dice que "su rigor y su lucidez, su premeditación y su arquitectura, son indudables" y luego marca el hecho capital:

> Nuestra literatura es muy pobre en relatos fantásticos. La facundia y la pereza criolla prefieren la informe *tranche de vie* o la mera acumulación de ocurrencias. De ahí lo inusual de la obra de Bioy Casares [...] en este libro [la] imaginación obedece a un orden (86).

Aquí está el núcleo de la propuesta de Borges: propagación de la literatura fantástica en Argentina; énfasis en la imaginación razonada, resultado de un relato que funciona de acuerdo con las leyes que le impone su argumento; y, tal vez, privilegio de un género: *Luis Greve, muerto* es libro de cuentos y recordemos, en la novela el peligro del amorfismo acecha. Estas ideas se complementarán con el más estudiado prólogo a *La invención de Morel*.

Cómo contar cuentos

Hay que investigar los modos (dónde/cómo) de la apropiación que Borges plantea en torno a lo policíaco y lo fantástico. La operación intelectual propuesta por la literatura policial será cómo construir una

ficción. Borges ve en el cuento policial una serie de estrategias narrativas que adopta y adapta en sus cuentos: 1) La lejanía temporal y espacial de los relatos respecto al momento de su escritura. 2) La postulación de mundos posibles frente a narraciones con lazos demasiado vinculantes con la realidad. 3) La presencia de un narrador no omnisciente y que, a veces, no entiende del todo los hechos. 4) La idea de una ficción especulativa, intelectual, que se plantea en términos de análisis. 5) El desplazamiento de las figuras del detective y el criminal a un plano metafórico: el escritor como "criminal", como constructor de la intriga, y el lector como "detective", como el experto que intenta descifrar el enigma y vencer a su adversario. La poética se define, como en el caso de la literatura fantástica, mediante la construcción y la artificialidad.

En tanto, la literatura fantástica representa una promesa. Y Borges cree en esta promesa por tres razones: 1) la longevidad. En su conferencia de 1949 aclara: "La idea de una literatura que coincida con la realidad es, pues, bastante nueva y puede desaparecer; en cambio, la idea de contar hechos fantásticos es muy antigua, y constituye algo que ha de sobrevivir por muchos siglos (Passos 4). 2) La primacía de la "imaginación razonada" en la literatura fantástica. Bioy Casares, en una posdata de 1965 a su prólogo, ofrece una iluminadora explicación sobre la operación literaria llevada a cabo veinticinco años antes:

> Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, *en nuestro país y en nuestra época*, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar *el propósito primordial de la profesión*: contar cuentos. De este prolijo registro de tipos, leyendas, objetos, representativos de cualquier folklore [...] acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos *deficiencias de rigor en la construcción*: en ellas, alegábamos, el argumento se limita a una suma de episodios [...] la invención de tales episodios no reconoce otra norma que el antojo del novelista, ya que psicológicamente todo es posible y aun verosímil [...] *Como panacea recomendábamos el cuento fantástico* (14, énfasis nuestro).

3) El cuestionamiento de la noción de "escapismo" o "evasión" o "falsedad" de la literatura fantástica respecto al mundo referencial a favor de un procedimiento que contempla una profundización de las complejidades y las ambigüedades del texto y del mundo. En la conferencia de 1967, Borges se pregunta:

> ¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida (19).

En este recorrido necesariamente parcial por las aventuras fantástica y policiales borgeanas puede verse que los contactos entre el escritor argentino y su material de "contrabando" van mucho más allá de las influencias o intertextualidades para plantear problemas y reflexiones sobre la composición del relato. Habría que decir que, muy significativamente, Borges privilegia el *cuento* policial y el *cuento* fantástico, señal de que estas operaciones ya reclamaban un género literario determinado. Un sitio literario donde se pueden observar los cruces entre los códigos fantásticos, policiales y borgeanos es "Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto", texto del que me ocupo en otro trabajo. Por ahora, baste decir (auque nunca baste con Borges) que, para él, leer era, de algún modo, escribir, y escribir era, de muchos modos, vivir.

Obras citadas

BIOY CASARES, Adolfo. Posdata. En Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, eds. *Antología de la literatura fantástica*. 3ª. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. 13-15.

BORGES, Jorge Luis. *The Aleph and Other Stories 1933-1969*. Eds. and trans. Norman Thomas di Giovanni and Jorge Luis Borges. New York: E. P. Dutton, 1970.

_____. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Olivetti, 1967.

_____. *Obras completas*. I. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 1989-1996.

_____. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979.

_____. Reseña de *La estatua casera*, de Adolfo Bioy Casares. Sur 6.18 (1936): 85-86.

_____. Reseña de *Luis Greve, muerto*, de Adolfo Bioy Casares. Sur 7.39 (1936): 85-86.

_____. *Textos recobrados* (1919-1929). Buenos Aires: Emecé 1997.

BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, eds. *Antología de la literatura fantástica*, 3ª. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1967 [1ª. ed. 1940].

LAFFORGUE Jorge y Jorge B. RIVERA. *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. 2a. ed. Buenos Aires: Colihue, 1996.

PASSOS, Carlos Alberto. "Conferencias. Sobre 'La literatura fantástica' disertó ayer Jorge Luis Borges". *El País* (Montevideo). 3 de septiembre de 1949. 4.

WALSH, Rodolfo. "Noticia". En *Diez cuentos policiales argentinos*. Selec. Rodolfo Walsh. Buenos Aires: Hachette, 1953.

EL FUNDAMENTO DEVASTADO: LA CONVERSIÓN DE LO METAFÍSICO EN LO FANTÁSTICO EN UN CUENTO DE BORGES

Víctor Gerardo Rivas
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", la narración con la cual comienza el libro *Ficciones*, Borges interpola una frase que desde la primera vez que la leí me ha despertado una extraña inquietud: "... la metafísica es una rama de la literatura fantástica" (436). En principio, parecería que esta frase se integra a la infinita corriente que, a la sombra de Nietzsche y Heidegger y tras varias décadas de proliferación hermenéutica, ha devastado en la segunda mitad del siglo XX el fundamento —del que nos ocuparemos después— sobre el cual se desarrolló en Occidente la metafísica a partir de Platón y Aristóteles. Pienso, sin embargo, que la frase no va por ese lado, que no la debemos entender como la simple conversión de la metafísica en una suerte de fabulación, cuando no en una fantasmagoría; allende esta interpretación más o menos obvia, pienso que la frase perturba porque da pie para plantear como problemáticas las relaciones de lo metafísico y lo fantástico a partir de un período histórico concreto al cual se refiere de manera explícita el cuento de Borges: el siglo XVII, siglo en el que se manifestó ya sin ambages una nueva concepción de la realidad a la que más tarde hemos llamado modernidad. Así, en vez de mostrar que la distinción entre la metafísica y la ficción es anacrónica o, por lo menos, irrelevante, pues al fin y al cabo el discurso actual favorece la intertextualidad, y lo mismo en un cuento que en un tratado el análisis conceptual se entrevera con la expresión poética o con la imagen más o menos

sorpresiva, me detendré en el único ámbito en el que por sobre sus cada vez más imprecisas diferencias confluyen lo metafísico y lo literario: la *escritura*. Como veremos, la posición de Borges acerca de la escritura es compleja y conduce a resultados bastante contradictorios. A la par de este análisis, que por fuerza ocupará una buena parte de mi estudio, reflexionaré sobre los vínculos entre la literatura fantástica y la metafísica de acuerdo con lo que nos indican los textos borgeanos, para finalizar con algunas consideraciones relativas tanto a la verdad como a nuestras posibilidades de definirla. Como espero que quede claro, en el desarrollo de mi triple objetivo no convertiré a Borges en una especie de filósofo posmoderno, sino que lo consideraré en todo momento como lo que él fue, un escritor magnífico que se supo destinado a las letras antes incluso de tomar la pluma por primera vez. Después de todo, para pensar con lucidez y para hacer a los demás partícipes de ello, no es menester ser filósofo.

Quizá la mejor manera de principiar sea referir el argumento del cuento que contiene la frase que me inquieta. El narrador, que pérfidamente se identifica con Borges, dice que unos cinco años antes del momento en el cual escribe, Bioy Casares y él descubrieron en un tomo de cierta enciclopedia la noticia de un país inubicable, Uqbar, cuya descripción, sin embargo, se daba como si fuese real. Tras una búsqueda infructuosa de más información en otras fuentes, tuvieron que suspender sus pesquisas hasta que dos años más tarde el narrador halló por causalidad el decimoprimer tomo de otra enciclopedia donde se describía no sólo un país, sino un mundo en todos sus detalles, incluso con "... su controversia teológica y metafísica". Tras difundirse el descubrimiento en los círculos intelectuales, la pregunta que a todos se les planteó fue quiénes y para qué escribieron la minuciosa descripción de un mundo inexistente; pregunta que quedó de nuevo sin respuesta y que pasó a segundo plano ante la fascinación por ese mundo fantástico, cuyas características eran al unísono semejantes y disímbolas respecto a nuestras formas de pensar y, más aún, de ser. En una posdata, sin embargo, el narrador indica que más tarde surgieron nuevos datos que

permitieron reconstruir la historia de una sociedad de sabios y pensadores que a principios del siglo XVII se reunió en Europa para inventar un mundo, tarea que prosiguió con dificultades hasta que un millonario estadounidense a principios del XIX decidió apoyarla con su fortuna para mostrarle a Dios, en el que no creía, que los hombres eran capaces de crear un mundo de la nada, mundo que se llamó Tlön. Un siglo después, justo poco antes de lo que el narrador nos dice, se encontró la edición íntegra en cuarenta volúmenes de la enciclopedia y por primera vez se conoció la descripción completa de Tlön. De manera simultánea, la fantasía comenzó a resquebrajar el orden de la realidad. Objetos aberrantes aparecieron por dondequiera y la gente se lanzó a la lectura frenética de la enciclopedia para captar el sentido del nuevo orden que desde sus páginas se imponía, sin percatarse de que con ello sólo aceleraba el olvido del mundo real. Con la anticipación de cómo ese olvido arrasará con todo sentido anterior, concluye el cuento.

Huelga decir que el mayor interés de esta narración no radica en su anécdota, por más apasionante que resulte, sino en la posibilidad que nos brinda de apurar cómo lo que concebimos se identifica con la forma en que lo expresamos, lo que equivale a decir que *sin término que lo designe, simple y sencillamente no hay objeto*. Por ejemplo, cuando habla del contenido del decimoprimer tomo que descubre por su cuenta, el narrador precisa que en las lenguas que se hablan en Tlön no hay substantivos: en el hemisferio boreal del planeta, se los substituye con formaciones verbales, mientras que en el austral se echa mano de epítetos agrupados. Este hecho no tiene, claro está, un mero valor lingüístico, atañe a la manera en que se conciben y, más aún, en que existen las cosas en Tlön:

> Hay objetos compuestos de dos términos, uno de carácter visual y otro adjetivo: el color del naciente y el remoto grito de un pájaro. Los hay de muchos: el sol y el agua contra el pecho del nadador, el vago rosa trémulo que se ve con los ojos cerrados, la sensación de quien se deja llevar por un río y también por el sueño [...] El hecho de que nadie crea en la reali-

> dad de los substantivos hace, paradójicamente, que sea interminable su número (435-436).

Y si los substantivos proliferan, los objetos a los cuales designan también se multiplican: uno es el brillo del sol en el pecho húmedo de un nadador, otro en una piedra seca, otro en la sangre sobre el cadáver, y cada uno de ellos exige su respectiva y única denominación.

Como lo hace en otro cuento memorable, "Funes el memorioso", que aparece en "Artificios", la segunda parte de *Ficciones*, donde nos presenta las extrañas y fantásticas posibilidades de percibir el ser de los objetos y de atesorarlo en la memoria —mejor dicho, de hacer coincidir plenamente el recuerdo con la percepción actual—, Borges en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" nos descubre cuán endeble es lo que de manera tradicional se llama la identidad de un objeto. Nada hay, en efecto, que no pueda ser de otro modo cuando se destaca en él un aspecto hasta entonces preterido; aun los objetos más disímiles pueden coordinarse para producir uno nuevo si al concebirlos los integramos en una sola expresión, que será tan válida como otra que combine a esos objetos desde otra perspectiva. La objetividad, por tanto, no es la captación de una entidad que existe con independencia de nosotros; es la determinación de una forma de pensar que todos podemos compartir. Así, "...todo sustantivo (hombre, moneda, jueves, miércoles, lluvia) sólo tiene un valor metafórico" (438) y todo objeto es parangonable a los demás, hasta a los que en principio no tienen nada que ver con él.

Que esto abre la puerta a los juegos de ingenio y de lenguaje más aberrantes no lo ignora el narrador del cuento, mas parece tenerle sin cuidado, no porque niegue la realidad objetiva o la mayor exactitud de ciertas expresiones, sino porque a la postre sabe que "en Tlön el sujeto del conocimiento es uno y eterno" (439). Que alguien yerre o inclusive mienta con plena conciencia no lo afecta en última instancia ni a él mismo, porque hay, al menos en teoría, alguna posibilidad de que se cumpla lo que dice, si no para el sentido común, para algún otro, del cual justamente se ocupará la metafísica. Y decir *metafísica*, como lo

ilustra mejor que nadie Platón, es decir *escritura*. Como si se disipara en la transparencia de la oralidad, la metafísica ha recurrido desde su génesis helénica al contradictorio respaldo de la escritura, que si en principio garantiza la permanencia del sentido, en realidad socava su inteligibilidad: no en balde Platón, el primero de todos los escritores y de los metafísicos, es una veta inagotable para la exégesis.

Esto último nos remite de nuevo al sorprendente comentario del narrador borgeano de que la realidad cede frente a los embates de la enciclopedia tlönista y brotan de súbito objetos aberrantes. Según lo da a entender este comentario, en la escritura se gestan aquellas cosas que antes de tener identidad propia son meras fantasías del pensamiento y ahí también silenciosa, inadvertidamente, caen los criterios de una sola forma válida de definir el sentido tanto del lenguaje como de lo real, al punto de que aun el saber se lanza al vértigo textual: "El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional"(436). Desde esta perspectiva, la filosofía y la metafísica, que es su entraña, dejan de ser las formas por antonomasia de conocimiento y se reducen a un mero juego al interior de la escritura: "Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica"(436).

Surge en su contexto la frase que nos inquieta desde el principio y advertimos, quizá con alivio, que no es un juicio del narrador sino la descripción de cómo se relacionan lo fantástico y lo metafísico en un mundo inexistente. Sin embargo, no debemos pasar por alto un dato importante: que Tlön a estas alturas se ha difundido por todo el orbe, que el lenguaje que manejamos proviene, aunque a primera vista no nos demos cuenta, de los volúmenes que conforman la enciclopedia y que, por tanto, la realidad que traza la escritura es la que nos da ser más allá del propio texto. En otras palabras, Borges pone de relieve que a través de la escritura se hace concebible una realidad en gestación que justo se anuncia por medio de un texto.

Aquí quiero puntualizar una cosa: por lo que nos dice el narrador, Tlön es un mundo que brotó de la fantasía de unos cuantos genios que, por cierto, fueron contemporáneos de los grandes metafísicos que echaron las bases del pensamiento moderno, en concreto de uno que se menciona en el cuento, Berkeley, al que podrían agregarse otros nombres: Cartesio, Spinoza, Leibniz.

Para cualquiera que se haya acercado a las obras de estos autores (pienso sobre todo en la *Ética* de Spinoza, que para mí es el libro más asombroso y por lo mismo el más contradictorio que se haya escrito jamás), sonará casi a argucia retórica la declarada intención que cada uno de ellos tuvo de resolver de una vez por todas las interminables disputas que jalonan la historia de la metafísica. Pues si hay obras en las que el lenguaje parece dar la espalda al mundo objetivo y se vuelve a sí en la búsqueda de un principio que lo justifique sin necesidad de recurrir a ningún hecho ajeno a él, son las de los grandes metafísicos que inauguraron la modernidad. En esos textos, y a despecho de lo que el respectivo filósofo pretende, lo único que hallamos, si los vemos con los ojos de un lector escéptico pero alerta, es la absoluta presencia de la escritura, que línea a línea se refleja en el texto como si éste se tratara de aquel espejo que junto con el descubrimiento de la enciclopedia tlönista menciona el narrador borgiano al inicio del cuento.

Si esto es así, si la promesa metafísica de una inteligibilidad total con la que principió el pensamiento moderno en el siglo XVII queda sin cumplimiento a medida que se desarrolla la escritura y las deducciones se eslabonan, entonces parece casi lógico que a la postre no haya mucha diferencia entre un texto como la *Monadología* y cualquiera de las narraciones de Borges o que, peor aún, la única diferencia detectable sea que Borges resulta apasionante mientras Leibniz o Spinoza, por sólo citar dos casos que considero paradigmáticos, nos desconciertan —entiéndase: nos aburren— con sus fantásticas, por no decir alucinantes, explicaciones de la realidad. El absurdo, pues, de la metafísica consiste en negar su remisión a la escritura y en pretender que despliega un sentido autónomo y verificable, cuando lo cierto es que resulta tanto o más

fantasiosa que cualquier ficción literaria que, por lo menos, pone entre paréntesis de entrada la referencialidad extratextual.

De hecho, debemos recordar que en la denuncia del carácter fantasioso de la metafísica —sobre todo, repito, de la espléndida metafísica del siglo XVII— que es lo que la convierte en un fallido ejemplo de la literatura fantástica, Borges cuenta con un antecedente fundamental que le aporta no el arte, sino la propia metafísica a través de Kant, quizá el más denodado de sus críticos. Es curioso que en el prefacio de la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* diga el autor que, para resolver el eterno problema del conocimiento, es indispensable abandonar todo realismo ingenuo y partir de qué es cognoscible para el sujeto de acuerdo con las facultades con las que cuenta:

> Intentemos, pues, por una vez, si no adelantaremos más en las tareas de la metafísica suponiendo que los objetos deben conformarse a nuestro conocimiento, cosa que concuerda ya mejor con la deseada posibilidad de un conocimiento *a priori* de dichos objetos, un conocimiento que pretende establecer algo sobre éstos antes de que nos sean dados (B XVI).

Mientras no se fundamente el conocimiento en un análisis riguroso de la subjetividad, afirma Kant, la metafísica no dejará de ser un simple exceso de la fantasía.

Sin querer convertirlo en un pseudo filósofo (no olvido la advertencia que sobre esto hice al inicio), es obvio que Borges sí tiene un interés peculiar por la metafísica y que podría suscribir la opinión de Kant, sólo que subvirtiéndola, de modo tal que en vez de reivindicar la objetividad de lo que nos dicen los textos metafísicos, la igualaría con la singular capacidad que la literatura fantástica muestra para transformar la concepción en un proceso de metamorfosis infinita cuyo fundamento (y esto es lo que para Borges resulta decisivo) no es la subjetividad del autor sino es la multivocidad con la que la realidad siempre aparece.

Hasta aquí hemos desarrollado las relaciones entre la metafísica y la literatura fantástica por el lado del objeto al que ambas se refieren como

formas de escritura, y ahora enfocaremos la cuestión desde el lado del autor. Líneas atrás dijimos que para los tlönistas es único y eterno el sujeto de conocimiento, por lo que para ellos resulta un sí es no es absurdo identificar los textos con quien los escribe:

> Se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles —el *Tao Te King* y *Las mil y una noches*, digamos—, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la sicología de ese interesante *homme de lettres*... (439).

¿A dónde nos lleva Borges con esta universal remisión de la escritura a un solo autor si no a una depotenciación de una de las figuras claves del pensamiento moderno, la del escritor que crea sus obras a imagen y semejanza de Dios, cuyas Sagradas Escrituras son el paradigma que reverbera *ad infinitum*? Tal es el mecanismo de literal canonización y obnubilamiento (este sí metafísico) que Borges saca a relucir en otro de los cuentos de *Ficciones*, que ya en el título hace explícita su intención de asombrar y de romper con la idea de la creatividad personal: "Pierre Menard, autor del Quijote". Pues si hay un caso en la historia de la literatura en que una sola obra haya convertido a su autor en ídolo intocable es justamente la novela de Cervantes, cuyo original Borges subordinó, para escándalo de letrados y académicos, a una traducción al inglés que él leyó cuando era niño.

Con objeto de defenestrar el fetichismo que rodea la imagen del gran autor, del dueño absoluto de una fantasía ilimitada que se proyecta en las obras, Borges identifica de nuevo en "Pierre Menard" la literatura y el pensamiento metafísico, como lo expresa el protagonista en una carta que le envía al narrador para explicarle cómo piensa llevar adelante la empresa de escribir un libro trescientos años después de que se publicó por vez primera: "El término final de una demostración teológica o metafísica —el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales— no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La

sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas" (446-447). Al colocar al *Quijote* entre las realidades de las que se ocupa la metafísica, Borges, en vez de ensalzar a Cervantes, busca arrasar con el culto a la genialidad del escritor español y remitir la novela por completo a ese autor único y eterno del cual en Tlön nadie duda, autor al cual, sin embargo, no es posible identificar de ningún modo o, mejor dicho, es identificable con todo.

Hacer a un lado la figura del escritor tiene así por consecuencia que no podamos ver a la obra como testimonio o emanación de una personalidad individual; la identidad del autor en turno no importa, lo que importa es la escritura en cuanto metamorfosis de la realidad. De ahí que Menard diga que él, un francés cuya filiación simbolista lo acerca a escritores ajenos a la órbita idiomática de Cervantes, ha elegido el *Quijote* porque le parece perfectamente prescindible y que, en el último párrafo del cuento, el narrador añada que el mérito del propio Menard ha sido reducir prácticamente a una fantasmagoría al autor de la obra, por medio de una técnica de atribuciones erróneas y deliberadas que convierten a cualquiera en escritor genial.

Este encarnizamiento contra la figura del autor nos obliga a preguntarnos por su causa. En principio, como ya dijimos, Borges es un decidido adversario de cualquier tipo de culto a la creatividad personal porque considera que un individuo no es sino la apariencia del sujeto único que impera en Tlön, el auténtico creador que hace ridículo firmar una obra como propia. Pues, aunque sea obvio para sus lectores que Borges tuvo un panteón autoral muy bien definido entre cuyos númenes están Dante, Shakespeare, Schopenhauer, de Quincey y otros, lo cierto es que en cada uno de ellos encontró más una forma apasionante de ver el mundo que una genialidad individual hipostasiada. En segundo lugar, Borges cree que la escritura en sí misma resulta ominosa porque multiplica la realidad. No olvidemos que cuando emprende en *Discusión*, un libro anterior a *Ficciones*, una "Vindicación del falso Basílides", recuerda que, de acuerdo con la cosmogonía de este

heresiarca, de los 365 dioses que existen y gobiernan un cielo respectivo, "el señor del cielo del fondo es el de la Escritura, y su fracción de divinidad tiende a cero. Él y sus ángeles fundaron este cielo visible, amasaron la tierra inmaterial que estamos pisando y se la repartieron después"(214). En este cielo cercano ya al caos, surgió el hombre casi por accidente: "La tiniebla y la luz habían coexistido siempre, ignorándose, y cuando se vieron al fin, la luz apenas miró y se dio vuelta, pero la enamorada oscuridad se apoderó de su reflejo o recuerdo, y ése fue el principio del hombre"(214). La identidad personal, así, es un simulacro, el recuerdo de una imposible unión con la luz, lo cual da a los afanes que cada quien emprende para dotar de sentido a su existencia un tinte algo absurdo o patético.

Estas dos razones para desdeñar la figura del autor son decisivas pero hay aún otra que sin duda lo es más y que atañe ya no tanto a aquélla, sino a la propia escritura en cuanto fruto de una deidad que gobierna un cielo a punto de la inexistencia. Esta razón es que, para Borges, la escritura resulta "un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin"(205), como afirma en "La supersticiosa ética del lector", breve texto que también aparece en *Discusión*. En la medida en que la escritura —o, en concreto, la literatura, que es de la que habla el pasaje que acabamos de citar— abandona sus pretensiones de expresar un mundo extratextual que se supone subsistente al margen de las capacidades metamórficas de la fantasía y sólo se ve a sí misma como simulacro o, mejor dicho, como ficción, su propia entidad se disuelve para reintegrarse al juego de las apariencias en las que consiste lo real, cuyo principio último es incognoscible (no en balde, la imposibilidad de dar con el nombre místico de Dios es un motivo recurrente en la obra de Borges, sobre todo en los cuentos de *Ficciones* —recordemos "La biblioteca de Babel" y "La muerte y la brújula").

Ahora es mucho más obvio que Borges presenta la escritura, espacio común de la literatura y la metafísica, desde dos perspectivas opuestas: por un lado, la critica cuando se asocia a la absolutización de una indivi-

dualidad creadora; por el otro, la recrea porque ve en ella la manifestación de ese único fundamento de la realidad que, sin embargo, nunca se revela como entidad sino a través de la confusión de todos los demás seres. Ambas perspectivas se desarrollan espléndidamente en "El Aleph" por medio del retrato caricaturesco de Carlos Argentino Daneri y del objeto que le da el nombre al cuento. Por ejemplo, cuando Daneri expone por primera vez su absurdo plan de escribir un poema que contenga la descripción del mundo entero, el narrador, de nuevo identificado con Borges, anota: "Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura"(618). La escritura es condenable cuando sólo se propone referir una realidad que en sí misma es vacua porque agota su sentido en la percepción directa. En cambio, cuando nos coloca ante la realidad como ante un misterio que fascina en la medida en que elude nuestros esfuerzos por descifrarlos, la escritura se justifica, pues merced a ella advertimos que "no hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil" (449), como afirma el supuesto descubridor del secreto de Tlön. Escribir no es, no, clarificar el universo: es devolverle a su comprensión el carácter asombroso que inadmisiblemente posee.

Quizá todo esto resultaría plausible si no fuese por la asimilación de la literatura con la metafísica que permea la obra de Borges, y de la que es buen ejemplo "Pierre Menard". Que una novela, una obra de ficción, por más agradable o valiosa que parezca desde el punto de vista artístico, sea inocua, no es tan alarmante; al fin y al cabo, su fundamento no es otro que la imaginación. Pero que un texto que aspira a desentrañar el ser de la realidad sea igual de superfluo, ¿no apunta a algo mucho más grave? Si el texto cervantino podría desaparecer sin que nuestro mundo se derrumbase, ¿qué pasaría con una obra como el *Banquete* de Platón o la *Metafísica* de Aristóteles? Si seguimos la línea que nos traza Menard con sus melancólicas argumentaciones, probablemente, nada. Los textos platónicos y aristotélicos se suplirían con los infinitos que recomponen a cada instante la realidad. Pues cuando hablamos del *Quijote*, no lo olvidemos, nos referimos a una obra que funda la comprensión de

todo un mundo, el idiomático que nos constituye como hispanohablantes. Del mismo modo, cuando hablamos del *Banquete* o de la *Metafísica* hablamos de lo que han sido el amor y el pensamiento para Occidente, noción que no es, al menos en principio, ni más ni menos compleja e indescifrable que la del español como idioma; recordemos que el mismo Borges dice en algún lugar que todo idioma es un mundo, lo cual hace mucho más complejo determinar el ser de lo real (¿se percibe igual la luna en una lengua como la nuestra, en que su género es femenino, que en alguna otra en que sea masculino?).

Recapitulemos. Hemos apurado las relaciones entre la literatura y la metafísica a través de la *escritura*, substrato común que se desarrolla por medio de una fantasía que no se concibe como facultad individual, ni siquiera humana, sino como una característica inherente al ser metamórfico y fugitivo de la realidad, cuyo principio último no es el Dios creador ni mucho menos el omnímodo sujeto de conocimiento en el que creyeron los metafísicos del siglo XVII. Esto nos ha llevado a elucidar las razones por las que Borges critica la escritura, y con lo que nos hemos encontrado es con un rechazo de las pretensiones modernas de fijar en expresiones claras y distintas el ser de lo real. No hay objetos, hay tránsito de figuraciones; no hay fórmulas exactas, hay metáforas y tropos que nos embelesan porque ocultan por un instante el vértigo que nos constituye. Así, la fantasía en su despliegue fundamenta y al unísono devasta el orden en el que el hombre se encuentra a sí mismo. Y por eso, todo esfuerzo por conocer se revela últimamente banal:

> Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aun más notoria (449-450).

Obras citadas

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. I. Barcelona: Emecé, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Rivas. 18ª. ed. Madrid: Alfaguara, 2000.

LO FANTÁSTICO Y SUS FRONTERAS EN JULIO CORTÁZAR

Joseph Tyler
State University of West Georgia

Desde el siglo XIX, e incluso desde épocas más tempranas, la historia de la literatura fantástica ha venido ramificándose y nutriéndose de doce temas esenciales, los cuales serían los siguientes:

1.— El pacto con el demonio: el *Fausto* de Goethe.

2.— El alma en pena que tiene que realizar un pacto o que a veces sufre por castigo, a veces por venganza: la leyenda de la Llorona es ampliamente ilustrativa.

3.— El espectro en su carrera desordenada.

4.— La personificación de la muerte, uno de los temas más populares, cuyo ejemplo sería "La insolación", de Horacio Quiroga.

5.— La cosa indefinible que mata: "El Horla", de Maupassant.

6.— Los vampiros: el *Drácula*, de Bram Stoker; "Reunión con un círculo rojo", de Julio Cortázar, y al nivel de los comics: "Fantomas contra los vampiros multinacionales" *starring* en un momento fraternal: Julio Cortázar y Octavio Paz, Susan Sontag entre otros.

7.— La estatua, el maniquí, el automatón y otras figuras inanimadas: Olimpia en "Der Sandman", de E. T. A. Hoffmann; *Frankenstein*, de Mary Shelley; *Der Golem* de la leyenda hebrea; "El golem", de Jorge Luis Borges; "Chac Mool" y "La desdichada", de Carlos Fuentes.

8.— La narración de un brujo: "La marca de la bestia", de Rudyard Kipling.

9.— La mujer fantasma: la que seduce, a veces, y cuyo encanto puede ser mortal según la tradición china; y claro, la mujer fantasma de "Reunión con un círculo rojo", de Julio Cortázar.

10.— La inversión de los dominios del sueño y la realidad: el sueño como aparece ilustrado en la obra de Borges y en "La noche boca arriba", de Julio Cortázar.

11.— La calle, la habitación, que de pronto se borra del espacio: "Fin de etapa", de Julio Cortázar.

12.— Detención o repetición del tiempo: "El brujo postergado", de Don Juan Manuel; "La historia del héroe y la cautiva" y "El milagro secreto", de Jorge Luis Borges; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; "La caída de la casa de Usher" (la simultaneidad del tiempo), de E.A. Poe.[1]

En cuanto a literatura hispanoamericana moderna y postmoderna, particularmente en lo que toca a algunos textos fantásticos mexicanos, sabemos bien de la existencia de algunos cuentos de ese tipo, leyendas, cuentos de aparecidos, o textos del canon literario. Me refiero a la obra de Juan Rulfo, Juan José Arreola, Elena Garro, Octavio Paz y Carlos Fuentes. Como obra fantástica "Un hogar sólido", de Elena Garro sostiene una obvia filiación con la obra de Rulfo y la de Sartre por su aspecto existencial. Lo fantástico y lo existencial también se emparientan, como veremos, en "Axolotl".

En los territorios fantásticos, que Julio Cortázar trazara con tanta habilidad, se notan varias demarcaciones de lo que caracteriza lo fantástico en su obra. La geografía se explaya, como en *Rayuela*, del lado de allá y del lado de acá. Esos ámbitos se llenan a veces de ficción y en otros casos de realidad, de realidad entre comillas, ya que como sabemos, el término realidad es un poco escurridizo. Y es que los textos poblados

[1] Estos temas provienen de los apuntes de las clases que dictara sobre "La literatura fantástica" Jaime Alazraki en la Universidad de California, San Diego en La Jolla, California en 1971.

de irrealidad de Julio Cortázar son casi siempre como sus parques engañosamente limitados (pensemos en "Continuidad de los parques" y también en "Cinta de Moebius"). Es un espacio textual donde el mundo es otro por sus misterios, por sus insólitas ocurrencias inspiradas por una extraordinaria imaginación. Lo extraordinario sucede centrado allí mismo donde lo fantástico se cuela en el ámbito de lo real a través del intersticio, es decir, por una ruptura. Esos traslados de lo fantastico a lo real, o viceversa, han quedado bien documentados a partir de "El perseguidor" (relato basado en aquel *jazzman* inolvidable) y los juegos de *Rayuela*. A partir de ahí, Cortázar y sus personajes ya son otros, aunque no del todo, como se verá después.

Naturalmente, para llegar al pago Cortázar, inevitablemente se tiene que pasar por la pampa Borges. Sabemos bien que Borges recibió el texto de "Casa tomada" con ciega alegría y lo incluyó en su célebre antología del cuento fantástico. Además de esa conocida antología de la literatura fantástica, no podemos ignorar la magnífica producción de cuentos irreales del otro maestro argentino. En cuanto a nuestro tema, quisiera aquí recordar un cuento fantástico-filosófico, pienso en "La escritura del dios", cuento que sería el anverso de la medalla de "Axolotl", de "La noche boca arriba" y del "Chac Mool", texto ubicado en otra zona: el territorio maya. Arribamos así, sin querer, al territorio de lo mítico.

Muy pocos ignoran que el elemento mítico aparece explícitamente en la narrativa de muchos escritores, particularmente en los nuestros. Por lo tanto, encontramos, en Cortázar, varios relatos relacionados con esa preocupación. Cortázar, como Carl Jung, reconocía las relaciones del inconsciente con aquéllas de la tribu, por decir así. Textos con referencia mitológica serían "Circe", "La ménades" y "El ídolo de las cícladas" (*Bestiario*). Es decir, que de la mitología griega Cortázar salta magistralmente a la mitología de Oriente para establecer nexos con el elemento mítico precolombino, más específicamente con un "batracio del género amblistoma" reconocido por su término azteca: *axolotl* y con un ser humano sin nombre que sueña en la noche sin estrellas de "La noche boca arriba".

En cuanto a encuentros premeditados, y no a deshoras, paso ahora a comentar brevemente un cuento que, aunque situado en París, tiene mucho que ver con el dominio de lo fantástico del solar mexicano: "Axolotl".

El personaje principal de "Axolotl", como muchos de los protagonistas de los cuentos de Cortázar, se sitúa entre el ámbito de lo real y el de lo fantástico. Aquí debo agregar una experiencia personal para explicar que deliberadamente me he paseado por los senderos, las calles y los subterráneos de París rastreando las vivencias de este autor y asediando el espacio que ocupan sus personajes. He frecuentado los recintos de Cortázar en París, lo mismo en sus libros que en el espacio real del Barrio Latino; también he visitado el *Jardin des Plantes* y he visto la pantera, y la pantera me ha ignorado. Lo mismo ocurrió cuando me arriesgué a entrar al acuario (realmente llamado *vivarium*) sin tener que sufrir metamorfosis funestas. Llegué a conocer y a observar de cerca el microcosmos de los ajolotes. Sospecho, tristemente, que ellos no me vieron como yo los observaba. Como dice el personaje-narrador:

> Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo. El horror venía —lo supe en el mismo momento— de creerme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles" (*Final del juego* 85).

Conmigo, por fortuna, no ocurrió nada, y pude llegar hasta aquí para contarlo.

Según la acepción cortazariana de territorios, el sector de "Axolotl" no dista mucho del mismo espacio del *arrondisement* parisino o del territorio Montparnasse. De hecho, apenas unas cuantas cuadras los separan. Como se recordará, "Axolotl" refiere la historia de un personaje de mente afiebrada, que visita incesantemente el acuario del *Jardin des Plantes*. Allí, en el texto de Cortázar, la realidad exterior es casi tan

estrecha como la realidad interior de los ajolotes aztecas ubicados en un reducido espacio semiacuático. El relato en sí es un *flashback* a los acontecimientos ya ocurridos. La narración se desgaja desde el acuario donde el hombre-personaje del cuento, ahora Axolotl, nos cuenta las causas de su metamorfosis.

> Hubo un tiempo —nos dice— en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl (*Final del juego* 149).

Es el caso de un intercambio espacial e inverosímil entre un ser humano y una salamandra que dura y perdura en nuestro tiempo y cuyo origen es esencialmente el de nuestra especie. Se trata, como dije, de una fisura, de un intersticio de la realidad, según el *modus operandi* de Julio Cortázar. El cuento figura significativamente en la colección *Final del juego* y como tal el relato forma parte de esa asociación lúdica establecida desde un principio entre el autor y el lector. Increíblemente, ambos, el personaje y el ajolote, se encuentran acosados por su propia circunstancia y por su propia zona, que les niega una existencia holgada. El relato de Cortázar es, entonces, un intento de comunicación muda, estrictamente visual entre los dos seres separados efímeramente por el cristal del acuario y, por supuesto, inclusive nuestra participación en el silencioso acto de reconstrucción narrativa. Desde ese punto de vista, "Axolotl" sería sencillamente un relato existencial. Se trata de la angustia desesperada de un personaje que, cansado de su rutina vital, acosado por los deberes y exigencias de la sociedad circundante, quiere simplemente librarse de ese encierro. Desde ahí, la metamorfosis del protagonista de "Axolotl" cobra cierta afinidad con el caso de Gregorio Samsa, protagonista de otras transformaciones extraordinarias. No cabe duda de que los personajes de Cortázar, por lo general, sufren de algún tipo de psicosis. Recordemos el diálogo entre los personajes de "El ídolo de las cícladas" que nos revela el estado mental de

ambos: "Me da lo mismo que me escuches o no —dijo Somoza—. Es así y me parece justo que lo sepas. Morand se sobresaltó como si regresara de muy lejos. Recordó que antes de perderse en un vago fantaseo, había pensado que Somoza *se estaba volviendo loco*" (*Final de juego* 67). Pensemos también en el caso del joven alienado de "Carta a una señorita en París", que se excusa con su destinataria por las consecuencias de su enajenación:

> Andrée. Yo no quería venirme a vivir a su departamento de la calle Suipacha. No tanto por los conejitos, más bien porque me duele ingresar en un orden cerrado, construído ya hasta en las más finas mallas del aire, esas que en su casa preservan la música de la lavanda, el aletear de un cisne con polvos, el juego del violín y la viola en el cuarteto de Rará.
>
> [...]
>
> ¡Qué alivio esta oficina cubierta de gritos, órdenes, máquinas Royal, vicepresidentes y mimeógrafos! ¡Qué alivio, qué paz, qué horror, Andrée! Ahora me llaman por teléfono, son los amigos que se inquietan por mis noches recoletas, es Luis que me invita a caminar o Jorge que me guarda un concierto. Casi no me atrevo a decirles que no, invento prolongadas e ineficaces historias de mala salud, de traducciones atrasadas, de evasión (*Bestiario* 19 y 29).

Resulta fácil reconocer en estos renglones finales un definido contraste entre "Chac Mool", de Fuentes, y el cuento de Kafka.

El narrador-personaje de "Axolotl" es también un caso clínico. Pero, en contraste con la locura del corresponsal del cuento de *Bestiario*, en el otro cuento de Cortázar, según mi interpretación, es un problema de percepción muy parecido a la "realidad" quijotesca porque los conejitos, en verdad, representan ratones, roedores, al fin, que han invadido el departamento de Andrée. Horrorizado, el personaje se arroja por el territorio vertical que lo deposita 6 o 7 pisos abajo sobre los adoquines matinales. Se trata, pues, de un caso de demencia ocasionada por las múltiples responsabilidades del ser humano en tiempos modernos.

En otro lugar del universo cortazariano, en otro momento de irrealidad, se permite el paso de las experiencias del sueño o de la pesadilla a la experiencia real de la vigilia. El sueño invertido sería lo normal en "La noche boca arriba".

El eslabón que los conecta es, jungianamente, la presencia de la antigua literatura del lejano Oriente. Me refiero al "Sueño de la mariposa" de Chuang Tzu, también recogido en la célebre *Antología de la literatura fantástica* de Borges y su ilustre compañía. Según el narrador, "Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu" (158). No es nada difícil reconocer la estructura narrativa del cuento de Chuang Tzu en el de Cortázar; es obvia su semejanza. También es indiscutible estructuralmente la sucesión de posibilidades ancestrales que existen entre estas dos narraciones, principalmente cuando tomamos en consideración el historial humano de las tribus nómadas que bajaron del norte después de cruzar helados páramos para llegar al valle de México y a otros territorios. Teniendo en cuenta la realidad del axolotl, no debería sorprender a nadie la inversión del sueño o pesadilla del personaje de "La noche boca arriba". Huelga agregar la filiación de este cuento con "El Sur", de Borges. Como en "El Sur", el personaje sin nombre de "La noche boca arriba" termina en una clínica de la que sale y entra a otros cuartos y otras voces. Y su entrada y salida del sueño, o pesadilla, contrasta con semejantes y disímiles sentimientos de liberación.

Entrar en la literatura fantástica de Julio Cortázar es como entrar a una realidad representada, como seriamente sería el caso de "Todos los fuegos el fuego" o "Instrucciones para John Howell", para experimentar las desgracias y el terror de sus personajes. Escapar de la realidad fantástica de Cortázar es llegar a una realización de alivio pensando que el mundo que habitamos quizás sea, a la larga, un poco menos hostil y desgraciado. Entrar a esos territorios de Cortázar es entrar en un juego en el que participamos sabiendo perfectamente bien que, a pesar de las accidentadas experiencias de los personajes, nosotros saldremos a un

recinto real donde, en nuestro bestiario personal, el unicornio es un ser menos imaginario que se alimenta del pasto de nuestros parques.

Si nuestro objetivo fuera distinguir entre la presencia o ausencia de lo fantástico en Julio Cortázar, sería provechoso que pusiéramos atención a las propias palabras de este autor. En una de las célebres entrevistas de la *Paris Review*, Jason Weiss, refiriéndose a los relatos de *Deshoras* le preguntó a Cortázar si lo fantástico y lo cotidiano se estarían convirtiendo en una sola cosa. A lo cual Cortázar respondió:

> Sí, en estos últimos cuentos he tenido la sensación de que hay menos distancia entre lo que llamamos lo fantástico y lo que llamamos lo real. En mis cuentos anteriores, la distancia era más grande porque lo fantástico *era* verdaderamente fantástico, y a veces rozaba con lo sobrenatural. Por supuesto, lo fantástico se metamorfosea, cambia. La noción de lo fantástico que teníamos en la época de las novelas góticas de Inglaterra, por ejemplo, no tiene nada que ver con nuestro concepto actual. Ahora nos reímos al leer el *Castillo de Otranto* de Horace Walpole... los fantasmas vestidos de blanco, los esqueletos que caminan por allí haciendo rechinar sus cadenas. Ahora, mi idea de lo fantástico está más próxima a lo que llamamos realidad. Tal vez porque la realidad se acerca cada vez más a lo fantástico (*The Paris Review* 98-99).

De ese tipo de relato, pero de diseño distintamente fantástico, y más actualizado al ejemplo de Cortázar, sería "Casa tomada", cuento que según algunas opiniones se convierte al mismo tiempo en un tipo de alegoría y metáfora epistemológica. Por su semejanza, y por tratarse de una extensión de lo sobrenatural, bien podríamos referirnos asimismo a "La puerta condenada" como un cuento-sinécdoque. A diferencia del ruido de cadenas en "Casa tomada", se oye detrás de la puerta un fantasmal llanto infantil.

Otro texto significativamente titulado "Explicaciones más bien confusas" de la colección de *Territorios* aclara lo que Cortázar expresa nítidamente:

> ... en este horror cotidiano de abrir el periódico y encontrarlo salpicado de sangre y de vergüenza, qué interregnos de alegría en este siniestro horizonte de máquinas de muerte, en esta dura necesidad de estar despierto y de frente, de viajar y hablar y escribir porque hay que hacerlo, porque somos muchos los que no queremos aceptar el destino latinoamericano que buscan imponernos desde fuera y desde dentro (7).

Curiosamente estas preocupaciones cortazarianas nos avanzan ya un tema híbrido localizado entre lo real y lo fantástico. Hablo del memorable relato autobiográfico de "Apocalipsis en Solentiname", del cual ya me he ocupado en otra ocasión, pero que sirve de nuevo aquí para ilustrar la fusión entre la dura realidad y sus consecuencias fantásticas: la visión artística y extraordinaria de aquellos cuadros fotografiados y la experiencia irreal de sus significados. Como excusándose, Cortázar vuelve a decirnos que

> ... ahora soy un escritor atormentado, muy preocupado por la situación de Latinoamérica, y en consecuencia esa preocupación se filtra en mi escritura, de manera consciente o inconsciente. Pero a pesar de esos relatos que hacen referencias muy precisas a cuestiones ideológicas y políticas, mis cuentos, en esencia, no han cambiado. Siguen siendo relatos fantásticos (*The Paris Review* 99).

Y eso es efectivamente lo que sucede en "Apocalipsis en Solentiname". Encontramos en los primeros párrafos de este cuento autobiográfico otro nexo entre los territorios que venimos mencionando. Un detalle preliminar lo encontramos en el tipo de avioneta en que vuelan Cortázar y sus acompañantes:

> ... dos días después Sergio y Oscar y Ernesto y yo colmábamos la demasiado colmable capacidad de la avioneta Piper Aztec, cuyo nombre será siempre un enigma para mí pero que volaba entre hipos y borborigmos ominosos mientras el rubio piloto sintonizaba unos calipsos contrarres-

> tantes y parecía por completo indiferente a mi noción de que el azteca nos llevaba derecho a la pirámide del sacrificio (*Alguien que anda por ahí* 96-97).

Del viaje a Solentiname, Cortázar, narrador-personaje, se lleva las imágenes sencillas de los habitantes de la isla y los paisajes bellos de mucho colorido donde se ve el talento artístico de sus pintores. De vuelta a París, después de visitar los ámbitos de Solentiname ahora, en transparencias fugitivas, los territorios se han metamorfoseado. El territorio centroamericano sufre un cambio extraordinario porque donde había belleza y colorido ahora hay fealdad, sangre y muerte. La experiencia del personaje en París podría solamente explicarse "realísticamente" con un intercambio de negativas que tal vez otro le hubiera puesto en su maleta. O como él intenta explicarse: ". . . estúpidamente me dije que se habrían equivocado en la óptica, que me habían dado las fotos de otro cliente, pero entonces la misa, los niños jugando en el prado, entonces como" (*Alguien que anda por ahí* 102).

El mensaje resulta irreal y certeramente fantástico. Es como si de repente pudiéramos experimentar los actos malos y a la vez reconocer la magia de la fotografía y poder ver también la otra realidad, la imagen que representa la doble cita de Napoleón a caballo.

Para terminar, quisiera cerrar este diálogo con un conocido comentario de este respetado y memorable escritor:

> Breve coda sobre los cuentos fantásticos. Primera observación: lo fantástico como nostalgia. Toda *suspension of disbelief* obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre. En esa tregua, la nostalgia introduce una variante en la afirmación de Ortega: hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio ("Del cuento breve" 79).

Obras citadas

BORGES, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, eds. *Antología de la literatura fantástica*. 3ª. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

CORTÁZAR, Julio. *Alguien que anda por ahí*. Madrid: Alfaguara, 1985.

_____. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.

_____. *Final de juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

_____. "Del cuento breve y sus alrededores". En su libro *Último Round*. México: Siglo XXI, 1969. 59-82.

_____. *Territorios*. México: Siglo XXI, 1978.

The Paris Review. Confesiones de escritores. 2ª. ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

CÉSAR AIRA: TERATOLOGÍA Y PARODIA

Aída Nadi Gambetta Chuck
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Introducción

Entre lo analógico y lo diferente, las clasificaciones empiezan tranquilizando y terminan intranquilizando. Si partimos de la vieja dicotomía realismo *versus* literatura fantástica o acercamos sus superficies de posible contacto como tangentes (sólo un punto de contacto) o secantes (más de un punto de contacto) y si agregamos lo maravilloso todoroviano y todas las subclasificaciones, extratextualmente, intentamos ordenar satisfactoriamente conceptos con cierto énfasis convincente.

Aún si apreciamos, con Irène Bessière, lo fantástico como el encuentro en equilibrio inestable entre el mundo de los fenómenos regidos por las leyes naturales y el mundo de los fenómenos regidos por onirismos y oscuros y esotéricos designios y si, con ella misma, captamos en el discurso fantástico un discurso plegado en un relato de aventuras y en una reflexión del narrador que acompaña permanentemente a dicho relato de aventuras, con infrecuentes despliegues que muestran este doble discurso, tenemos la impresión de entender mejor cómo se estructura este tipo de discurso.

Podemos avanzar conceptualmente describiendo el discurso fantástico como aquél que describe mucho y narra poco y está atraído, vertiginosa y apocalípticamente, por su término, aunque esta última

característica, más intensa en un relato fantástico, es propia de todo discurso literario, en sentido lato.

Es factible relacionar el tipo de narrador —en primera, en tercera y aún en segunda personas, sea narrador homodiegético o extradiegético— y descubrir cierta agorafobia del narrador de relatos realistas, en su afán omnisciente.

Con Eric Rabkin elegiremos la propuesta fantástica como la meliorativa, frente al relato realista, por su índole compensatoria y, así, infinitamente podemos acumular y acrecentar reflexiones útiles, aunque discutibles, pero siempre en el plano extratextual. Pero, de repente, encontramos, afortunadamente, textos indomables, que no se dejan someter obedientemente a las clasificaciones canónicas, que rebasan toda ordenación... Entonces estamos ante una disyuntiva metodológica: o son textos heteróclitos que evaden toda conceptualización y clasificación rígidas o la red metodológica es inadecuada para atrapar dichos textos. Los libros de César Aira nos enfrentan a este tipo de experiencia lectoral.

César Aira (Coronel Pringles, Argentina, 1949), cuentista y novelista, también ha escrito ensayos y obras teatrales y dedicado su vida a la traducción. Entre sus novelas y cuentos destaco: *Ema la cautiva* (1981), *Los fantasmas* (1990), *El bautismo* y *La liebre* (1991), *Embalse, el llanto, el volante y la prueba* (1992), *La guerra de los gimnasios* y *Cómo me hice monja* (1993), *Los misterios de Rosario* y *El infinito* (1994).

La otra vuelta de tuerca de Aira

La otra vuelta de tuerca de Aira va del relato al relato, privilegiando constantemente el espesor ficcional: la realidad atravesada por lo monstruoso hace inestables las fronteras architextuales y temáticas y teratologiza lo cotidiano.

La literatura de César Aira atrae y rechaza, seduce e irrita. Para Aira, lo importante parece ser narrar y narrar. En sus cuentos y novelas, cada narrador, muchas veces el autor ficcionalizado, autonombrado César

Aira o César, cuenta, a la vez que se cuenta a sí mismo, una historia que, siendo más o menos realista, incluye partes o elementos fantásticos —sean maravillosos, teratológicos o policiales— que inundan hiperbólicamente la órbita de lo cotidiano, afantasmándolo sin explicación, sin justificación, provocando una conmoción subversiva en la frontera de los temas y de los géneros, emborronando la ficción realista y la ficción fantástica, así como la "realidad" y la ficción, porque los significantes no sólo traducen el universo del sentido, sino que lo organizan y lo constituyen.

La "vida de artista", en César Aira, tiene los nombres y las vidas de sus maestros —Valéry, Flaubert, Roussel, Wilde, Arlt, Borges, Lamborghini, Puig, Copi, entre otros— y, sobre todo, el mito personal del artista César Aira, donde confluyen, con cierto anacronismo, todas las vidas de artista con sus mitos potenciados. Y, aunque Aira ha polemizado con ellos, hay que agregar los nombres de dos escritores argentinos contemporáneos que, como él, en sus obras literarias, reflexionan sobre la literatura en general y sobre la literatura argentina en particular: Ricardo Piglia y Juan José Saer.

Aunque hay, en Aira, parodia de formas narrativas canónicas como la novela de aventuras, la novela gótica, la novela policial y el *comic*, la otra vuelta de tuerca narrativa más abstracta puede detectarse, por ejemplo, en el relato no leído de Martín Fierro, en los dibujos del folletín en *El bautismo* o el relato fantasmal de "El vestido rosa" o la historia monstruosa de *Cómo me hice monja* o el relato en torno a las "punks" lesbianas en *La prueba* o las legendarias historias de *La liebre* o el relato fagocitador de *El llanto* o las narraciones casi delirantes de "La costurera y el viento" y de *Ema la cautiva*...

Ema la cautiva: *entre lo fantástico y lo paródico*

Parafraseando a Flaubert, bien podría César Aira declarar: "Ema, la cautiva, soy yo". A la manera de una seductora Scherezada infatigable,

el narrador de *Ema, la cautiva* describe, en tonos sepias, en la pampa, una caravana de soldados y caballos que "iban hechizados o aterrorizados" (7), acertando con el tono narrativo sostenido desde esta primera hasta la última página del texto y con la descripción del desierto (con el sentido de deshabitado con que se nombró a la llanura pampeana en el ideario histórico del siglo XIX) que es el sentimiento pampeano de Aira que, por otra parte, es indisociable de un borde iluminador proveniente de una vieja conceptualización generada en la Historia argentina y en la Historia de la literatura argentina, por lo menos en sus obras fundacionales.

Este libro de Aira puede leerse como la historia del mito personal del autor en un plano de realismo íntimo atravesado por surrealismos, cuyo epicentro es Pringles (ciudad ubicable en el mapa, en el sureste de la provincia de Buenos Aires, donde Aira nació y que aparece como *topos* asiduo de muchas de sus obras); Pringles, lugar de la representación realista —como Azul, Carhué, Pillahuinco y otros sitios que existen—, está construido con sus sueños y sus temores recordados y, a pesar de su peculiaridad, no es independiente de la construcción de los pueblos de la pampa argentina logrados por los escritores que han "hecho" literaria la pampa argentina.

Hay otro realismo aludido por Aira respecto de nombres de persona y toponímicos que abarcan la Independencia (1810-1820), la Federación (1835-1852) y también la República en proceso de estabilización política (1862-1880), en discurso histórico legitimado. Este realismo histórico aparece, anacrónicamente, con poca frecuencia, como un fantasmal hilo de oro que enhebra la historia de la particularísima cautiva que es Ema, haciendo leve referencia al verdadero motivo económico-político que estaba detrás de las múltiples campañas militares al desierto para arrebatar a los indios grandes extensiones de tierra, bajo el pretexto civilizatorio y la defensa de los pueblos de las tropelías de los "malones", que era extender la explotación ganadera, en un principio, y después, acaparar el suelo que, durante un siglo (de 1858 a 1950), el gobierno argentino ofrecería a la inmigración europea aluvional que

promovía, para obtener mano de obra barata, según el magno sueño de Alberdi ("Gobernar es poblar") y de Sarmiento, quienes como muchos otros en su época, vituperaban al indio y también al gaucho y al paisano criollo. El narrador de *Ema la cautiva*, siguiendo esta historicidad, dice: "La población blanca en Pringles consistía exclusivamente en los soldados y sus mujeres. La colonización tendría que esperar muchos años todavía, pues la paz con los indios apenas era posible, y penosamente, en Azul, trescientas millas más afuera, de modo que en Pringles no era tiempo de soñar siquiera con el trabajo" (69).

Hay también un ejercicio de metaficción (a la manera borgeana de "Historia del guerrero y de la cautiva", 1949) respecto del poema romántico "La cautiva" (1837), de Esteban Echeverría; de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio V. Mansilla; del *Martín Fierro* (1872), de José Hernández y aún trazos de *Facundo* (1850), de Domingo Faustino Sarmiento.

Tanto la historia argentina legitimada como los textos literarios de Echeverría, Hernández y Sarmiento, que veían con aberrante xenofobia al indio, habitante de la pampa, como el de Lucio V. Mansilla, que, teniendo simpatía por el gaucho y por el paisano, era algo más tolerante con el indio, son parodiados en *Ema, la cautiva*, en torno a las nociones de raza y de nacionalidad y sobre todo, a la alambicada relación entre militares, soldadesca, cautivos blancos e indios, que se ha recibido filtrada por el discurso histórico y el discurso literario tempranos, es decir, entre 1837 (primer romanticismo) y 1880 (prosa fragmentaria de la Generación del 80, o segundo romanticismo).

A diferencia de María, la cautiva de Echeverría, que llora a su amado blanco, Brian, y huye del desierto donde un indio inhumano ha matado a su hijito, y de la cautiva de Hernández, reficcionalizada en la misma versión, y aún de la cautiva borgeana, que opta por la barbarie y el desierto, Ema, la cautiva de Aira, vive con el militar Gombo, en un fortín, contenta y haciendo buenas amistades con los indios "domesticados". Con un hijo vivo y otro en gestación, abandona a Gombo y se va a vivir, felizmente, con el indio Evaristo Hugo, de manera edénica,

aprendiendo cosas importantes de esa civilización indígena considerada bárbara por los blancos. Cuando le comunica al indio la decisión de volver al fuerte del que había partido, él la ayuda y encamina... Es decir, esta cautiva, desposeída del sufrimiento y del horror de las precedentes, es sólo un personaje aventurero. De la "tierra adentro", Ema trae serenidad y habilidades nuevas a la civilización del fuerte militar y se propone crear un criadero de faisanes extraordinarios, tal como, dice, los tienen los indios. Esta historia fantástica, ya que los indios no tenían ni faisanes ni faisanarios, porque no existían esas aves en la pampa y menos con las características extrañísimas que les son atribuidas, es una historia que opera atacando irónicamente el propósito del gobierno argentino decimonónico de desposeer a los indios de sus tierras para explotarlas agropecuariamente. Pero más allá de este operador realista ideológico, hay que ver la intención de Aira de borrar las fronteras entre el mundo natural autóctono con su propio bestiario —tero, chajá, ñandú, mara, vizcacha— y el bestiario ajeno al lugar —los variados faisanes, los raros equidnas—, pero sobre todo, animales fantásticos, inventados, como las "otarias" o perras del desierto, a las que se asemejan las mujeres de los soldados, con la observación de que, en lunfardo, "otario" significa "tonto".

De lo semántico a lo simbólico, Aira combina blancos con indios y animales autóctonos de la pampa con los que no lo son, sin distinciones, sin advertencias, desestimando fronteras naturales y políticas, siempre inestables, como lo son las fronteras textuales y architextuales, de la ficción realista y de la ficción fantástica. Se trata aquí de lo fantástico aislado, pero fuertemente desestabilizador, des-realizador.

Lo maravilloso lúdico y lo teratológico en "Cómo me hice monja"

Bajo un título que mantiene hasta el final su carácter enigmático, "Cómo me hice monja" si no es una novela autobiográfica, sí posee un

tono confesional en el protagonista en primera persona, con partes hilarantes y partes angustiosas hasta el horror: el narrador, a quien llaman César Aira, Don César, Cesitar y el niño Aira, se autopercibe como si fuera niña, así que los lectores, aún sin auxilio terapéutico freudiano o de otro tipo, terminan acostumbrándose a la esquicia, como otro recurso ficcional airano. Los recuerdos de la niña César componen un argumento donde la maravilla gratificante de los juegos infantiles (muy próximos a las propuestas sobre la ficción, en el mismo texto) es asaltada siniestramente por la realidad, siempre monstruosa, donde podría encontrarse una influencia de Roberto Arlt. La lectura literal, realista, enfrenta los lectores a una historia en primera persona que recorre, en la infancia, estados iniciáticos, todos siniestros: abandonado Pringles, el paraíso infantil, César, la niñita, va a vivir a la ciudad de Rosario, donde el hecho inocente de tomar un helado se convierte en una experiencia monstruosa: ingesta del helado contaminado por César, acción a que lo anima su padre, que no lo sabe; pelea con el heladero; muerte accidental del heladero; cárcel para el padre asesino e internación para César, que a consecuencia de la intoxicación (atribuida a unos ciánidos que, según aseveración apócrifa, habrían existido en el Rosario de la infancia de Aira) sufre fiebres altas y delirios. Por tal motivo, entra al primer grado de primaria tres meses tarde. Cuando aprende a leer, repentinamente, como consecuencia del método global, satirizado aquí con agudeza, lo hace en un baño de la escuela y con una frase obscena que conlleva el odio y el desprecio de su maestra por el resto del curso. Esta situación conduce a que el niño se autocompense con fantaseos imaginativos donde da clase a niños imaginarios, aparte de la evasión hacia la ficción que permiten los tres radioteatros que escucha con la madre. La visita al padre, en la cárcel, es otro rito iniciático monstruoso: César se pierde, se esconde y queda aislado en una suerte de nicho donde tiene extrañas visiones de ángel exterminador, hasta que es rescatado por los guardias y llevado a casa por la madre. Entre juegos imaginarios y persecución seudopolicial de la madre cuando hace compras, todo termina con el secuestro de César por medio de

engaños de una mujer que es, nada menos, que la viuda del heladero que su padre mató y que se venga de él asfixiándolo en un gran bote de helado. El tipo de narración, desde el primer helado hasta el último —siempre helados mortíferos— es delirante y, a la vez, con un suspenso magníficamente logrado porque el libro no se abandona hasta el final. La lectura alegórica enfrenta varias posibilidades: o todo es un sueño o el sueño pesadillesco parte del fatídico helado y del efecto febril de la intoxicación de César en el hospital o, en parte se produce este efecto y el resto son los recuerdos desdichados del solitario niño-niña César.

La lectura fantástica que acompaña las desdichas de César (el horror del helado contaminado, hasta la muerte por asfixia de helado, o sea, el infierno donde otros gozan el paraíso) tanto como la lectura alegórica, llevan, contraviniendo la propuesta de Todorov, a las pérdidas, al desamor, al horror, a la enfermedad y a la muerte misma: la atmósfera teratológica del plano fantástico no se disuelve en el plano realista porque no hay explicaciones tranquilizadoras ni ningún tipo de salvación.

En "Cómo me hice monja" la ficción es acompañada por reflexiones sobre la ficción o párrafos metaficcionales que surgen del mismo argumento, por lo cual no se sienten como artificiales. Del radioteatro ("Para mí era una realidad" [72]) o de los juegos ("Como no los tenía inventados, me ocupé de niños reales, a los que recreaba fantásticamente en la imaginación" [78]) o de las visiones ("...tuve el maravilloso consuelo de saberme un ángel" [68]) se pasa, como del juego del niño protagonista a la ficción del autor que también juega, casi sin escisiones: "El director de la cárcel caería en la celada. Pensaría: es demasiado complicado para no ser cierto. Siempre tenían que pensar en lo mismo, es la regla de oro de la ficción" [67]).

La analogía entre juego y ficción es una constante en esta novela y en otros relatos de Aira, como en "La costurera y el viento" y, más aún, en *El juego infinito*, donde, a partir de los juegos infantiles que no tienen fin, se arriba al juego de la literatura, espacio del placer y de la gratuidad, donde el premio para el que gana es seguir escribiendo y/o leyendo literatura infinitamente...

Lo lúdico y lo paródico-policial en "La costurera y el viento"

Continuando con la saga del multicitado pueblo bonaerense de Pringles, el protagonista niño, ficcionalizando a Aira, juega con Omar, hijo de la costurera Delia, quizá su *alter ego*, en un camión de carga, estacionado frente a su casa, a las escondidas. Igual a lo que sucede en "Cómo me hice monja", aquí el acontecimiento inocente del juego se metamorfosea en un acontecimiento siniestro e irremediable: la desaparición del niño.

La madre, enloquecida, persigue al camión de carga contra el fortísimo viento pampeano en un taxi que choca y del que sale milagrosamente ilesa, lista para continuar con la aventura de la búsqueda del hijo perdido. El viaje de Delia, a pesar de su doloroso propósito, se carga de desopilantes peripecias entre los traileros y seres extrañísimos que conoce, toda una serie de excentricidades que sirven para parodiar el relato *quasi* policial, que, por supuesto, no tiene un final canónico, porque el misterio no sólo no se revela, sino que se acrecienta y se hace más complejo.

"La costurera y el viento" es un relato *in fieri*, que Aira (ficcionalizado) está escribiendo en los cafés de París, a partir de un recuerdo de infancia y de un título que él debe justificar en la novela que dice querer escribir y que nosotros leemos y, que, a pesar de la preterición, compone con éxito: "una novela de aventuras, sucesiva, llena de prodigios e invenciones" (111).

La novela combina el arltiano accidente con la aparición escalofriante del Monstruo que surge de la nada. Acertadas y bien integradas observaciones sobre la ficción propia, en referencias a sus libros, tal como a *El llanto*, o señales que remiten a Breton (*cf*. 136) o a Roussel (*cf*. 220), que permiten interferir y conmover la diégesis realista, apelan a la imaginación, que, para Aira, no es la que se hace cargo de todo (a pesar del Monstruo y de lo monstruoso) porque para Aira, "la imaginación, esta facultad maravillosa, no hace, si no se la deja sin control, nada más que apoyarse en la memoria" (115).

El relato finaliza como un juego de azar, en un tablero azaroso, donde "el viento mezcló y repartió" (229).

En conclusión, el discurso literario de Aira reflexiona acuciosamente sobre la lábil e inestable frontera architextual de lo fantástico —lo fantástico aislado, lo maravilloso-lúdico, el horror, lo teratológico y lo policial— con lo realista, que asume y cuestiona a través de la parodia, exasperando la práctica cultural canónica de géneros y subgéneros acotados, tanto para escritores como para lectores.

Obras citadas

AIRA, César. "Cómo me hice monja". En su libro *Cómo me hice monja*. México: Joaquín Mortiz, 1996. 7-108.

_____. "La costurera y el viento". En su libro *Cómo me hice monja*. México: Joaquín Mortiz, 1996. 109-230.

_____. *Ema la cautiva*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1997.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain. Paris*: Larousse, 1974.

BORGES, Jorge Luis. "Historia del guerrero y la cautiva". En su libro *El Aleph*, en sus *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989, t. II. 557-561.

RABKIN, Eric S. *The Fantastic in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

ESTRATEGIAS Y MANIOBRAS DE INCORPORACIÓN DE LO FANTÁSTICO EN DOS NOVELAS DE HÉCTOR TIZÓN

Ana Sofía Príncipi
Universidad Nacional de La Plata

> Recordé que mi abuela, cuando se acercaba la noche, tocaba las manos y les decía a los peones: "Saquen las víboras de los cuartos que se van a acostar los niños". Eso en Holanda es realismo mágico, en mi tierra es realismo pedestre
>
> Héctor Tizón

Durante el lapso que va de 1962 a 1972, la invención del *boom* (la ingeniosa propuesta editorial así bautizada por Carlos Barral, director de la editorial española Seix Barral) y la imposición del realismo mágico a la vanguardia de un nuevo gusto literario provocaron grandes cambios en la red de relaciones que articulaban hasta ese momento el campo literario latinoamericano.

En este trabajo nos referiremos a las dos primeras novelas de Héctor Tizón, cuyos años de publicación coinciden con los últimos del período mentado: *Fuego en Casabindo* es de 1969 y *El cantar del profeta y el bandido*, de 1972.

Independientemente de la ya discutida solvencia crítica de los términos "*boom* de la literatura latinoamericana", "real maravilloso" o "realismo mágico", hubo nuevas condiciones del mercado y del público

lector que provocaron una novedosa demanda masiva de obras literarias latinoamericanas, sobre todo las de algunos narradores. En general se señalaban como figuras iniciales a Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar. En el contexto de los sesenta, los protagonistas reaccionaron en distintos debates públicos, explicando el nuevo fenómeno según causas vinculadas a ejercicios editoriales de difusión y propaganda más que con un ideario estético, político común que permitía hablar de una escuela, generación o movimiento. En los intentos por definir esta nueva escritura se insistía en la apelación a lo mágico y maravilloso que esta literatura detentaba.

La contemporaneidad de las novelas de Héctor Tizón que estudiaremos respecto de esa entidad construida que fue el *boom* y la inclusión en ellas de relatos mágicos y fantásticos involucran necesariamente a su producción en la polémica.

Ahora bien, creemos que son las elecciones formales de las primeras ficciones de Héctor Tizón las que señalan con nitidez su ubicación en el debate. Las estrategias distintivas que utiliza para el entramado del elemento fantástico en su narrativa desmarcan su poética de la exitosa literatura latinoamericana vigente en esa década, desplazamiento acentuado por la escritura desde los márgenes (ni México ni Buenos Aires, Tizón escribe en y desde el noroeste argentino) al mismo tiempo que establecen filiaciones con poéticas vanguardistas anteriores: específicamente con las propuestas del *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

Uno

Fuego en Casabindo narra una serie de episodios históricos relacionados con el reclamo indígena de las tierras en la puna de la segunda mitad del siglo XIX.

La batalla de Quera, combate efectivamente ocurrido el 4 de enero de 1875, significó la derrota de los puneños por las fuerzas del gobierno. La novela cuenta la historia de un hombre que, muerto de un lanza-

zo en el ojo durante esa batalla, emprende la búsqueda de su victimario, el Mayor Doroteo López, antes de que su cadáver se corrompa.

Este motivo clásico de lo fantástico (lo invisible se vuelve visible según la clasificación de Rosmary Jackson) reduplica su posición de privilegio en la economía de la novela por la presencia de un epígrafe que evoca el descenso de Ulises al Hades para encontrarse con su madre Anticlea correspondiente al canto XI de la *Odisea*.

El presente narrativo abarca desde el arribo del muerto a casa de la vieja Santusa, madre de Doroteo, hasta su desplazamiento a la plaza de Casabindo, donde finalmente se encuentra con su victimario. Los avatares de esta búsqueda culminan con el suicidio del victimario y el descanso en paz del ánima que satisfizo su búsqueda.

El derrotero de un muerto en el mundo de los vivos resulta el eje que une los episodios, cronológicamente desordenados, de esta débil línea argumental. *Fuego en Casabindo* revela un motivo fantástico trabajado por las leyendas y las prácticas simbólicas de los indígenas de la puna. Se trata de la leyenda según la cual todo hombre muerto por la mano de otro necesita ver a su victimario antes de que su propio cuerpo se corrompa, a fin de poder encontrar la paz. Este regreso del ánima en pena que vaga por la puna permite al lector asomarse al mundo del altiplano para descubrir esa otra cosmovisión olvidada y silenciada por la cultura escriptural: la inclusión del elemento fantástico rompe las verdades del marco cognoscitivo dominante, introduciendo otras múltiples y contradictorias.

Divisado por el pueblo cuando se presenta en el campanario de la plaza de Casabindo, el tuerto, ánima en pena, se convierte en la prueba de la protección del patrono hacia su pueblo. Con esto se postula la realidad de lo maravilloso; este hecho hace verosímil toda otra gama de relatos impregnados de magia y maravilla que, inventariados por los más viejos, pertenecen al grupo de creencias compartidas: el rayo que mató al alférez a pleno sol, la aparición de una serpiente más ancha que larga o el sonido de violines emitido por las campanas de la Iglesia. Ahora bien, el texto de Tizón presenta una relación antagónica entre

los materiales de representación ligados a la literatura regional (la topografía recurrente y sobrescrita y la historia oficial referida) y del *boom* (la incorporación de relatos mágicos) y, por otro lado, las estrategias narrativas, más de acuerdo con estéticas latinoamericanas vanguardistas anteriores al *boom*.

Efectivamente, la remisión a lo fantástico, mágico y maravilloso como formas privilegiadas de cuestionar y profundizar los límites de la realidad, pero sobre todo la circularidad del tiempo mítico y la descripción de un tiempo fuera del tiempo, las fragmentaciones espaciales, la contundente tecnificación discursiva de la novela ligan su poética con la estética rulfiana. Una obra notoriamente fragmentada en múltiples voces narrativas, situada en un espacio fantasmagórico en el que interactúan los vivos y los muertos, vuelve ineludible la conexión con *Pedro Páramo* y Comala.

La información se transmite de manera fragmentada, los párrafos separados por blancos tipográficos no alcanzan a ser episodios completos en el sentido clásico, son más bien impresiones, recortes de la memoria, visiones delirantes, trozos incompletos de relato cuya motivación dentro de una secuencia mayor de acciones no es inmediatamente evidente.

La ilación argumentativa principal se ve interrumpida por una serie de núcleos narrativos con bruscos avances y retrocesos en el devenir temporal que finalmente resultan colaterales al motivo de la búsqueda y terminan de configurar el cuadro general en que se desarrollan los hechos.

Entre los nudos narrativos es posible reconstruir una biografía de la infancia del tuerto/muerto, y junto con ésta, la de su tutor Gonzalo Dies, personaje que introducirá el tema de los reclamos de los pobladores a la propiedad de las tierras.

Todas estas historias se conforman mediante fragmentos en apariencia inconexos que van armando una suerte de estructura narrativa rizomática que converge en la Plaza de Casabindo, tras la derrota de Quera, en el momento en que la población se apresta a recibir al gobernador y

al obispo a fin de conmemorar la fiesta, más pagana que cristiana, del santo patrono del lugar. En esa estructura rizomática que mencionamos, leemos un contraste evidente con la estructura de árbol familiar de los Buendía que vertebra y ordena la novela de García Márquez.

En *Fuego en Casabindo* el texto no precisa las identidades, las posiciones, los límites de las distintas voces que narran. La abundancia de verbos de enunciación sin anclaje señala la presencia de una instancia narradora desmembrada en una pluralidad de voces. Al establecer un contacto con las narraciones orales, Tizón hace uso y abuso del procedimiento narrativo del punto de vista, apelando a las debilidades del recuerdo y a los recortes de la memoria a la hora de narrar versiones a veces contrapuestas de la historia. Simultáneamente la voz del narrador va integrando al texto una serie de cantares que pertenecen al cancionero popular de la zona, constituido con base en la transmisión oral.

De esta manera, *Fuego en Casabindo* elabora literariamente el discurso de un sector marginado a través de la recopilación en el texto de una serie de testimonios de fuentes orales. La historia no se cuenta, se canta: el combate de Quera se reconstruye a través de un tapiz de voces no integradas en la voz aglutinante de un narrador en tanto subjetividad organizadora de la totalidad de la diégesis. Es más, el narrador que acota la introducción de las voces suspende la credibilidad en el relato pues enuncia su desconfianza: el "parece que dijo" se repite a lo largo de toda la narración.

Por otro lado, *Fuego en Casabindo* altera la concepción clásica, lineal y progresiva del tiempo. El referente temporal se encuentra desarticulado, problematizado mediante la construcción de una estructura textual no lineal que desafía la lógica de la lectura cronológica. Los quiebres temporales, saltos prolépticos y analépticos permiten que en *Fuego en Casabindo* la muerte se sobreimprima en un tiempo cíclico. Este tiempo no se corresponde con el tiempo medido y progresivo que establece relaciones con un pasado y que sirve de base para un futuro prospectivo. En cambio, *Fuego en Casabindo* exhibe un tratamiento temporal que sigue la sinuosa línea de los agüeros y presagios cumplidos. Hay un

tiempo novelesco —presente histórico de la narración— sobre el cual inciden otros tiempos. Las interferencias pueden ser del pasado, pero también del futuro en forma de anacronías deliberadas.

El tratamiento espacial quiebra también al efecto mimético: el espacio no aparece como una "bandeja" en la que se apoyan los hechos, no se encuentra objetivado a través de la mirada de los personajes o el narrador sino que se establece una suerte de continuo entre las subjetividades representadas y el espacio. Es paisaje sentido que funciona incorporado a la interioridad. Se trata de una concepción espacial que se amolda a los avatares de los personajes. En *Fuego en Casabindo* no estamos ni siquiera seguros de estar en Jujuy: la narración comprende como único espacio claro la quebrada, el altiplano, cuando el personaje baja a la ciudad de Casabindo, el espacio acompaña la puesta en crisis de la identidad del personaje y la cercanía de la segunda muerte volviéndose opaco, ajeno, perdiendo definición.

Los dos últimos puntos señalan la íntima relación entre las coordenadas de tiempo y espacio expresadas artísticamente en la literatura. Bajtín ya había señalado la inseparabilidad de tiempo y espacio cuando acuñó el concepto de cronotopo (el tiempo es la cuarta dimensión del espacio). La narrativa de Tizón presenta un cronotopo ni histórico, ni épico, sino mítico. En el cronotopo histórico la representación del pasado no implica tanto recordar sino demostrar cierto conocimiento de la historia que explique, mediante ininterrumpidas transiciones, las conexiones de ese pasado con el presente desde el que se enuncia. El cronotopo épico presenta un pasado ajeno o concluido, distante, absoluto, ideal y sagrado. El cronotopo mítico es cíclico, sincrónico y abstracto y le corresponde un espacio donde el tiempo no fluye. La relación espacio-tiempo no está marcada por el "antes" y el "después" que marcan la diacronía del tiempo histórico, sino que todo recuerdo del pasado se reinscribe en el presente de la narración; una suerte de presente fijo en el que están contenidos todos los tiempos: el pasado y el futuro (*cf*. Bajtín).

Probablemente, sin la puesta en evidencia del conjunto de estrategias formales experimentales, nos enfrentaríamos a un relato histórico

que reseña los sufrimientos por el despojo o bien con un texto posible de ser ubicado cómodamente en una lista epigonal del *boom*.

Dos

El cantar del profeta y el bandido continúa a *Fuego en Casabindo* tanto en el aspecto temático como en los personajes. Además, al igual que en esta última, existe un notorio predominio de elementos orales que sirven de base a la obra, aspecto que se evidencia una vez más en la proliferación de voces, historias y versiones que se aúnan para reconstruir el perfil de los dos personajes legendarios que dan título a la novela: el profeta y el bandido.

En *El cantar del profeta y el bandido* la acción se sitúa en Ramayoc, pequeño poblado de la puna, en un período posterior al combate de Quera, episodio al que se alude constantemente y que sirve como punto de referencia de los hechos narrados.

La novela se divide en dos partes bien diferenciadas cuyo lazo más evidente está constituido por uno de los personajes: el del párroco. La narración se inicia con la determinación del cura de abandonar Ramayoc y, a partir de allí, se remonta mediante un *flashback*, al día en que el clérigo llega al pueblo. El narrador dominante de toda esta primera parte es Rosendo López, que se presenta como hijo de la cruceña y del mayor Doroteo López, quien se suicidara en Casabindo. Así, los episodios de *Fuego en Casabindo* son retomados y vueltos a evaluar desde la perspectiva de aquellos que fueron derrotados.

En toda esta primera parte predomina el discurso autobiográfico de Rosendo, contraventor de Ramayoc, quien es autorizado a salir de la cárcel para convocar a los aldeanos a la primera misa que oficiará el párroco recién llegado. En su recorrido por las casas de la zona, Rosendo encontrará en los pobladores, sobre todo en las mujeres, un atento auditorio para la narración de su propia vida.

A esta narración autobiográfica se suman, además, las intervencio-

nes de algunas de las mujeres (narratarios intratextuales), así como un narrador en tercera persona, dominante en las primeras páginas, pero que se va confundiendo con la voz del contraventor a medida que avanza la primera parte. Este sistema de narradores en el que la narración en primera persona cede espacio a la narración en tercera y viceversa sin cortes tipográficos ni transiciones denota, nuevamente, una narración que no responde a la contundencia de una única voz sino que se sostiene con la levedad de muchas.

A través de las voces que actualizan las leyendas de la zona, se va delineando de manera parcial y fragmentaria el perfil de Ubensceslado Corimayo, el bandido de Coranzuli renegado, y de Don Pelayo, el profeta local, que dan título a la novela.

La novela rememora el despojo de las tierras resultante de la guerra. Frente a este panorama de desolación, el imaginario popular reivindica, nuevamente mediante el poder evocador de la leyenda, el personaje del profeta, cuyo perfil también se va construyendo a través del relato de Rosendo y, sobre todo, mediante el diálogo entre el comisionado y el cura, que ocupa la segunda parte de la novela. Los lugareños asocian la imagen del profeta don Pelayo a un pasado de prosperidad, en el cual este curandero de proporciones desmesuradas era capaz de devolver el habla a los mudos, hacer llover después de veintisiete años de sequía o sanar enfermos mediante la música.

Esta segunda novela difumina la contundencia del elemento fantástico. En primer lugar, los motivos fantásticos no tienen tanto que ver con inversiones del mundo real (el derrotero de un muerto por el mundo de los vivos) sino con exageraciones que expanden el límite de lo real: se narran las hazañas legendarias de personajes verosímiles. Pero, además de diferir la naturaleza fantástica de los motivos introducidos, esta vez ellos son invocados por voces múltiples pero identificables, entre ellas destacan la de Rosendo y la del cura. Ahora bien, los relatos mágicos puestos en boca de un personaje ex-céntrico, un paria, o en boca de un representante de la religión quedan desautorizados y desestabilizados en tanto fantásticos.

Tizón incorpora elementos legendarios en su segunda novela, pero mediatizados por narradores no del todo fiables. Esto es, diluye levemente la marcada inorganicidad y el privilegio por el aspecto constructivo: las voces son muchas pero los enfoques se precisan, hay un orden en la narración que se distingue de la antiteleologicidad de *Fuego en Casabindo* y hasta aquí todo hace sospechar en un movimiento centrípeto de su poética, que busca separarse de los marginales espacios de la experimentación. Sin embargo, los materiales mágicos, que ven desestabilizada su condición de fantásticos por su naturaleza o por el tipo de instancia que los narra, describen un movimiento centrífugo respecto de las bases del realismo mágico y del boom.

Tres. A modo de conclusión

Héctor Tizón escribe su primera novela *Fuego en Casabindo* con materiales legendarios que se acercan a la literatura americanista/fantástica emergente aunque su marcada experimentación narratológica impide una cómoda incorporación en este conjunto. Nos referimos a la estructura compartimentada del relato, cuyos orígenes pueden rastrease en las fuentes orales de la narración popular, las imprecisiones de la voz narrativa, la concepción temporal más equívoca que unívoca, producto de restrospecciones y anticipaciones, la superposición de puntos de vista a la hora de narrar las débiles intrigas, entre otras maniobras narratológicas.

Más tarde, Tizón confirma, aunque con otras estrategias, su distinguida posición en el campo con su segunda novela *El cantar del profeta y el bandido*. Si por un lado, difumina los gestos hipertecnificados de su novela inicial, establece, al mismo tiempo, una relación mucho más mediata con las legalidades y materiales míticos de representación.

Por otro lado, ninguna de las dos novelas responde al ideologema discursivizado por el realismo mágico que entiende a América como una tierra de milagros. A manera de contraste, Tizón anuda en los

intersticios de la diégesis el devenir histórico de la región, el proceso político y social que durante los siglos XIX y XX marcó la historia del noroeste argentino: la historia oficial de las batallas y el despojo. La estética de leyendas fantásticas que tiene gran peso en la economía genérica de la primera novela de Tizón no puede sino leerse como los intentos por revitalizar una antropología en decadencia que sólo puede aflorar a través de tradiciones, leyendas, mitos y cantares. Decadencia que los finales de ambas novelas acentúan: Gonzalo Dies claudica en sus intentos de vindicación del despojo, Ramayoc se convierte en un pueblo fantasma.

De este modo, la trayectoria de la poética tizoniana en sus dos primeras novelas describe una posición desplazada respecto de las modalidades del fantástico contemporáneamente consagradas.

La elección es clara: géneros vacilantes, en nada grandilocuentes y menos aún consagrados, para susurrar historias de derrotas. Seudoepopeyas del fracaso, de ellas sólo se desprende un clima de pesimismo, nada recuerda a la maravilla latinoamericana que surge espontáneamente por los rasgos de su exuberante naturaleza.

Obras citadas

BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. Trad. Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Literatura, 1986.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy. Literatura y subversión*. Trad. Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos, 1986 [1ª. ed. en inglés: 1981].

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

TIZÓN, Héctor. *Fuego en Casabindo*. Buenos Aires: Galerna, 1969.

_____. *El cantar del profeta y el bandido*. Buenos Aires: Fabril, 1972.

EL LIBRO INFINITO. HOMENAJE A ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Pampa Olga Arán
Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

El hombre es hombre sólo para sus propios ojos
Enrique Anderson Imbert,
"El hijo pródigo"

La obra narrativa de Anderson Imbert desarrolla un proyecto estético que se expresa fundamentalmente en los relatos fantásticos. Si bien cultivó el fantástico a lo largo de toda su vida de escritor (1910-2000), es necesario reconocer que el aporte más interesante a la transformación del género en temas y procedimientos lo realiza entre 1930 y 1960. El cuento que hoy querríamos recuperar para el análisis pertenece a esta larga serie. Se trata de "El Grimorio" y da nombre a un libro que apareció en 1961, en el que reúne trece cuentos, los infaltables microrrelatos y dos piezas dramáticas breves. "El grimorio" entrelaza la fábula fantástica con una teoría de la lectura y de la función cultural del libro en la transmisión de los grandes relatos colectivos.

Mito, Leyenda, Historia

Como acontece casi siempre, es el propio escritor quien prologa su libro y da cuenta de él en sus propios términos. En este caso dirá:

> De hecho, ese título corresponde solamente a un cuento, pero me halagaría que toda la colección lo mereciera. Grimorio se llamaba, en la Edad Media, a un libro mágico. Algo de esta magia hay en cuentos que con rigor constructivo obliteran el mundo físico, juegan con el espacio y el tiempo y sacan del caos un universo nuevo. Cuando el asunto del cuento es real, la hechicería puede todavía mostrar la mano en el modo de disfrazar las cosas o al revés, de desnudarlas con un sorprendente tirón final (7).

En los cuentos andersonianos, lo sobrenatural florece con apariencia espontánea dentro del mundo conocido, y entre ambos se genera una tensión creciente e invasiva pero, simultáneamente, desdoblada.[1] Así, en "El Grimorio", el profesor de Historia Antigua, Rabinovich, al salir de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, después de tomar exámenes y "con todas las vacaciones por delante" (90), no puede resistir al vicio de la costumbre y, de paso, se mete en una vieja librería. Revolviendo pilas de ejemplares, encuentra por casualidad un extraño libro que contiene un galimatías intraducible. El erudito profesor elabora hipótesis racionales para el desciframiento, apelando a su saber sobre las lenguas conocidas, los criptogramas, la broma, la experiencia combinatoria y el cálculo de probabilidades. Cuando finalmente logra legibilizar el caos de signos descubre la historia del Judío Errante narrada de manera autobiográfica por quien, obviamente, es inmortal, y ha sobrevivido a innumerables avatares de la historia universal. Para su sorpresa y secreta alegría, la historia del Judío lo traslada a los orígenes del cristianismo y, por reflejo, a la historia de Jesús, en una versión que contradice a la de los Evangelios.

Nada sería demasiado extraordinario hasta aquí para un erudito que conoce los secretos de la paleografía. Pero una de las extrañas propieda-

[1] Es frecuente en este escritor plantear las relaciones entre mundo natural y mundo sobrenatural en forma de desafío, duelo o partida, lo cual implica la aceptación de reglas de juego, el riesgo asumido y cierta dosis de teatralización que acompaña su desarrollo. Un ejemplo paradigmático es "La locura juega al ajedrez" en el libro homónimo (1971).

des que Rabinovich descubre en el ejemplar es que exige leer sin distracciones; de lo contrario hay que volver a empezar por el principio, pues pareciera que se escribe a medida que se lee. Con el paso de los días, esto se convierte en un obstáculo dramático: a pesar de todas las previsiones que adopta el profesor para leer ininterrumpidamente durante largas horas, después de atravesar la historia de las religiones de Oriente y Occidente hasta el siglo XIII, cuando está por descubrir el secreto de la cábala, debe abandonar el duelo. El relato termina entonces con la aparente afirmación de que el mundo sobrenatural ha ganado la partida y que el libro, interminable, acaba por asesinar a su lector.

El dramatismo de una contienda casi imposible, de leer toda la historia, de descubrirlo todo, de saber lo que nadie sabe, está presentada lúdicamente, convertida en aventura extraordinaria, peligrosa e inacabable por un "túnel de tinta", en una "máquina del tiempo", por un "largo viaje" en el que el héroe debe sortear pruebas de inteligencia, de rapidez, de resistencia y resistir tentaciones y cantos de sirena que provienen del mundo exterior:

> Un pájaro entró por el balcón y se puso a trinar. Rabinovich no le hizo caso. Reconoció en ese pájaro al enemigo. ¡Ya sabía que algo, alguien, trataría de interrumpirlo! El mundo reclama toda la atención. El mundo no respeta a quien se recluye. El mundo castiga a la altiva raza de lectores (97).

Observadas más de cerca, las propiedades que exhibe el libro no son mágicas, en el sentido de ser un "operador de excepción",[2] como un talismán. Es cierto que el libro articula el encuentro y la interacción entre dos mundos, interviene en la realidad y la transforma, pero por mediación del hacer humano, de un poder hacer, que es un saber hacer. Lo mágico, como en toda la narrativa andersoniana, ingresa al orden de lo fantástico (en la superposición de dos órdenes en conflicto, propia

[2] Un "operador de excepción" es aquél "al que se le atribuye la propiedad de poder violar las leyes naturales [y las verdades lógicamente necesarias]" (Eco 112).

del género), ya que el libro no actúa solamente según una causalidad desconocida, producida por una sobre-naturaleza. Precisamente porque el libro es fantástico exhibe propiedades contradictorias: es natural y sobrenatural, nuevo y viejo, caos y orden, fascinante y peligroso, da vida y mata, miente y dice verdad, se lee y escribe incesantemente.[3] El libro es un artefacto fantástico, una máquina increíble que el hombre pone en funcionamiento (y Umberto Eco todavía no nos había obsequiado su *Lector in fabula*).

El lector puede descifrar su clave y su mecanismo; aquélla no le ha sido alcanzada por un donante maravilloso, sino por su conocimiento, por su saber, figurativizado en el profesor universitario, erudito, filólogo. Ingresan también la conciencia y la libertad del lector, la elección del goce intelectual que le hace vencer la atracción de lo vital.

¿Dónde reside entonces la magia de ese libro, el verdadero "grimorio" que anuncia el título y aclara el prólogo? Sin duda la hechicería del libro es la consecuencia metonímica de la historia que refiere, comenta, discute e interpreta: la leyenda del Judío Errante, contada a través del procedimiento de la narración autobiográfica por su protagonista. El héroe del relato, el Judío errante, se presenta como otro sabio, agnóstico, que transforma e invierte especularmente las relaciones canónicas entre su figura y la de Jesús, tal como las sostienen una larga tradición cultural y un dogma religioso. La inmortalidad le fue destinada al Judío Errante y no a Jesús. Éste, que fue el verdadero judío por convicción, fue odiado por su raza, y el agnóstico, en cambio, fue considerado el símbolo del pueblo perseguido, en diáspora incesante.

En esa especularidad que enfrenta lo sagrado y lo profano, se discute la legitimación de dos discursos culturales, el mito y la leyenda, marcados por su negatividad y su positividad respectivamente, aunque semejantes en su origen. El mito se forma primero oralmente: "El mito anduvo de boca en boca" (98), y para darle forma narrativa, su protago-

[3] Para esta noción de fantástico como mundo posible que exhibe propiedades contradictorias, *cf*. Arán, especialmente cap. 2: "Mundos posibles: fantástico y territorios vecinos".

nista, Jesús, adquiere una universalidad que no tenía en origen y deviene el Cristo, redentor del género humano. Luego el mito se escribe, pero lo hacen quienes "ni conocían a Jesús, ni vivían en Palestina, ni escribían en su lengua, ni tenían nada personal que decir" (99). El mito, fijado en los Evangelios, deviene así Libro Sagrado, objeto de fe, y el hombre Jesús es divinizado para servir a una religión colectiva, a una creencia en lo sobrenatural que no se discute, separando a los hombres en réprobos y elegidos. Todas las religiones son, en la afirmación del Judío Errante, "una colección de mitos" (99).[4]

La leyenda tiene un origen semejante al del mito: de la circulación oral a la escrita y una forma narrativa que reparte los roles de héroe y de villano; pero, a diferencia del mito, tiene movilidad y variantes, es profana, lo cual significa que no se convierte en objeto de creencia y, lo que es muy importante, su forma está en un hacerse perpetuo. La leyenda es objeto de metamorfosis cultural y su transmisión es dinámica. En tanto Jesús ha sido mitificado y su relato ha quedado fijado para siempre, el Judío ofrece el suyo como testimonio de una leyenda que aún no ha terminado y que está en devenir. Ni cuestión de creencia, ni de fe, anónimas, colectivas, las leyendas migran, se transforman, son reapropiadas de modo incesante por las culturas y su inmortalidad atraviesa los siglos.

Operación típica de la literatura fantástica, la figura del Judío Errante se presenta como la aparición del fantasma en el escamoteo de lo que simultáneamente se muestra y se oculta, invisible y activo. Narrador omnisciente y testigo privilegiado de la historia de crímenes, guerras y persecuciones que escriben los hombres de modo incesante y partícipe, al mismo tiempo, de la inmortalidad, el Judío constituye la emergencia del fantasma vivo de la Historia, totalmente ajena a los planes de un Dios creador, amoroso o comprometido con su obra. La con-

[4] El microrrelato "Tao" (en *El gato de Cheshire*, 1965) sostiene, simplificada, la misma hipótesis. La diferencia es que en el origen del taoísmo hubo un poeta ingenioso, un calambur literario.

ciencia divina, esa maquinaria de relojería que regula el orden universal, poco o nada tiene que ver con la responsabilidad de la Historia irracional que gestan los hombres, la que parece derribar toda esperanza de utopía y recalar en un doloroso escepticismo.[5]

> ¿Acaso porque sólo los agnósticos parecen a Dios lo bastante inteligentes para querer dialogar con ellos? [...] ¿Quiso que un hombre, yo, fuera testigo de lo que hacen todos los hombres para que, por lo menos alguien, comprendiera la triste condición humana y la imposibilidad del reino de Dios en la tierra? ¿Quiso justificarse así por su abstención en los asuntos humanos? [...] ¿Quiso que yo, un judío, viera la extinción del judaísmo y comprobara que lo que con los siglos se llamaría judaísmo es ya otra cosa, que el Israel de hoy no tiene con el Israel de ayer más lazo de unión que un mito? No lo sé. Y si algo espero, no es la vuelta de Jesús —que no puede volver— sino la revelación de por qué Dios me eligió para la inmortalidad (102).

El Judío Errante es, en su emergencia narrativa, el fantasma de la Historia, fantasma de las creencias, fantasma de los discursos unívocos, es una conciencia inmortal, situada en la frontera que articula las gran-

[5] La pregunta por el sentido de la existencia humana en un mundo irracional del que Dios se desinteresa, constituye el debate principal de un conjunto de breves piezas dramáticas incluidas en la colección de *El Grimorio*, especialmente "El hijo pródigo" (156-173), "Fantomas salva al hombre" (62-71) y "Un santo en las Indias" (156-173). Los protagonistas, cuyos antagonistas son imágenes amplificadas y distorsionadas de ellos mismos, llevan en su interior un germen degradado que consiste en no comprender que todos los hombres son corpúsculos de una gran totalidad, que Dios los ignora y que la salvación pasa por no renunciar al compromiso vital con los otros hombres. La santidad, como el nihilismo, son formas de renuncia que condenan al hombre al "infierno" de su conciencia, al territorio de la Nada. El tema de la relación de Dios con el Hombre ha sido tratado con predilección en numerosos microrrelatos y, en particular, el caso del Judío Errante parece ejemplarizar un concepto, el de que Dios respeta, aun en el castigo, al hombre que rechaza las supersticiones y los dogmas, mediante el ejercicio de un razonamiento lúcido. Pueden leerse, en *El gato de Cheshire*, "El Judío Errante" (125) y "La muerte de Ahasvero" (150).

des preguntas y construye los grandes relatos que tejen los hombre para dar cuenta de su destino.

El Libro y la lectura

Otra metáfora encerrada en "El Grimorio" que queremos elucidar, adopta la figura de la "impostura", zona de juegos sustitutivos y de pistas falsas para las que el lector es provocado desde un fantástico que se complace lúdicamente en cruzarse con el género policial:

> Antes de perder el conocimiento creyó que él, Rabinovich, era el Judío Errante, leyendo su propio libro; que con los ojos lo escribía y lo leía al mismo tiempo; que él era, al final de cuentas, el protagonista, como en una novela de detectives —demasiado perfecta para que alguien pueda ni siquiera concebirla— en que el asesino resulte ser... el mismo lector (108).

Esta alusión final del cuento llama irónicamente la atención sobre un procedimiento que invierte el de la fábula: si ésta había consistido en multiplicar historias diferentes, en tiempos diferentes, con personajes diferentes, el discurso por sustitución hace de lo múltiple, uno, instalando la discusión acerca de la ficción. ¿Quién reparte los roles en el relato? ¿Quién opera como demiurgo de ese universo de papel y tinta? ¿Qué realidad nombra el lenguaje?

La primera pista identificatoria que efectúa el lector proviene del apellido del protagonista-lector, Rabinovich, que evoca fonéticamente un origen judío. Relación que se acentúa insistentemente, pues los textos andersonianos no disimulan demasiado su perfil didáctico para la alegoría que construyen. Rabinovich-lector se da cuenta de que escribe, piensa y habla como el personaje de la historia que está leyendo-escuchando. Es la voz del Judío Errante quien, a su vez, es protagonista, narrador y lector crítico de su bibliografía. ¿Quién escribe, narra, como si hablara? ¿Quién lee, escucha, como si escribiera? ¿Son dos o

acaban siendo fatalmente el mismo en el acto de la apropiación de la palabra ajena?: "Rabinovich, sin dejar de leer, arregló un cojín y cambio de postura. Cada vez simpatizaba más con el Judío Errante. Hasta le imaginaba un rostro, un gesto, un modo de andar; rostro, gesto, andar, parecidos a los de él mismo, Rabinovich" (101).

En el extremo de esa cadena de identidades y sustituciones problemáticas, cabe la pregunta por la conciencia autoral, la que enuncia, organiza y dispone el relato para un lector que no conoce, pero que construye como "otro yo", en el límite entre el texto y la realidad. ¿Quién narra, en una voz principal que no parece decir "Yo"? Otra ventriloquia narrativa, el uso de la tercera persona se oscurece y casi desaparece debido a la mímesis de la "voz" del personaje lector, voz interna instalada en una conciencia que piensa, reflexiona, comenta y entra en diálogo con otra voz-conciencia, la del libro, parecida a la suya, pero interminable. Audición estereofónica, competencia entre lectores y escritores eruditos, pero finalmente una sola voz la que circula, reflejándose, prestándose y confundiéndose de uno a otro nivel. Oralidad reforzada con giros en lengua no literaria, énfasis entonacional del habla con redundancias, exclamaciones, interjecciones, frescura de metáforas de la vida cotidiana que alivien el peso, tan denso, de la información: "Y con la emoción de un niño que se ha caído varias veces al intentar andar en bicicleta [...] se lanzó a la carrera por unos símbolos que se despejaban como neblina" (96).[6] "Dos hojas se pegaron, al ir a dar vuelta la página, y casi se le descarrilaron los ojos. ¡Menos mal que se dio cuenta a tiempo! Había que tener cuidado, que educar bien los dedos" (100). "A Rabinovich le dio mala espina que el Judío Errante zahiriera por igual a cristianos que judíos, que los tratara como a majaderos cortados por la misma tijera. A esa altura del relato ya el cristianismo se había convertido en la religión oficial del Imperio Romano. ¿Le importaba eso al Judío Errante? Ni un pito" (106).

[6] Armando Zárate llama "acrobacias semióticas" a la multiplicidad de recursos con los que la lengua escrita busca la complicidad del lector (18).

Estos son los rasgos de la voz, se diría de la única voz que el lector escucha como si le hablara, acentuando la última impostura, que es la borradura de las huellas del acto de la escritura, la ficción del verosímil de la ficción. El lector es invitado a convertirse en protagonista, a formar parte del espectáculo, del fantástico escenario que se activa y se modifica, con su ingreso.

> ¿Habría tantos textos como lectores? ¿Nunca podrían dos personas leer lo mismo? "Bueno ¡a qué tanto asombro!", se dijo Rabinovich. "¿Acaso no son así todos los libros? La lengua, en sí, no existe: existen quienes la hablan. Y lo mismo un libro: es apenas un caos de signos hasta que alguien se pone a leerlo. El lector es quien da existencia de libro a unas enrevesadas aljamías" (96).

Como la lengua individual, el texto es un orden, un sistema misterioso, un caos que se vuelve productivo cuando alguien tiene las claves del enigma, que son del orden de la cultura. El uso y administración del saber letrado —figura paradigmática en toda la obra andersoniana, la del profesor universitario— construye un mundo cuya marca es la hipertrofia cultural, el saber como un "querer saber" incesante y la lectura, el modo de activación casi neurótica de ese saber. Es aventura, fascinación, experiencia, riesgo, deseo de posesión, reclusión, crimen contra el propio cuerpo.

A la metáfora de la fantástica y peligrosa operación de leer, le corresponde la no menos fantástica de escribir o, más bien, de reescribir aquello que está contenido en un libro incesante, metonimia de la Biblioteca, compendio acumulativo de la producción de la cultura.

Pero la lectura-reescritura es una apropiación dinámica de la otra palabra, que circula en y a través de la historia, que es legibilizada (etimológicamente *legendarizada*, puesto que "legere" y "legendario" son palabras emparentadas) e interpretada en una red infinita de "versiones y perversiones" (Borges *dixit*). La lectura es un acto de libertad que no admite la mitificación ni la sacralidad que fijan un significado único o

un efecto interpretativo ritual. Todo lector "profana" el libro y al hacerlo tal vez imite la libertad con la que Dios lee la historia que escriben los hombres. Sacralizar un libro es hacerle perder su carácter "mágico", que es el ser objeto de metamorfosis, pues cada época viste al libro con sus máscaras y ropajes, dando nueva apariencia a aquello que ya había sido contado y añadiendo lo que es propio del saber de su época.

Un proyecto estético

El acontecimiento fantástico en la vida del libro es su lectura. La certidumbre de esta afirmación da el contorno al proyecto creativo de Anderson Imbert, a una escritura que consistirá en inventar, permear, atravesar, fisurar, reconstruir, innumerables textos, épocas, circunstancias, autores, en el cruce entre la Historia y la Literatura, para fraguar allí la invención intertextual, la falsificación deliberada, la remoción experimental de procedimientos y géneros, con el gesto entre travieso y didáctico del que no ignora los puentes entre teoría y práctica literaria, entre historiografía literaria e invención.

El Libro (como institución) es ese lugar donde la transformación cultural, aunque ilusoria, es todavía posible, donde se confrontan los saberes, donde se ejercita la ética de la libertad de la conciencia individual. La concepción del Libro como el espacio de un saber y de una conciencia anárquica que desafía el orden cultural hablan por sí mismos de la circulación ideológica de una utopía afín a la modernidad y a los proyectos de la vanguardia argentina, que se consolidan en la narrativa a partir de la década del '30, planteando el rechazo al canon de representación realista y eligiendo el género fantástico (para decirlo simplificadamente) como forma de representación de este rechazo.

El individualismo, el relativismo cultural y el escepticismo crítico de Anderson Imbert se fortalecieron al paso de las circunstancias y avatares de la historia argentina, así como de las relaciones conflictivas que

mantuvieron el poder político y el poder intelectual. Sus relatos narran una y otra vez la dimensión política de un proyecto estético que se expresa como una poética del fantástico, porque el viejo género, aunque renovado en sus procedimientos, siempre se pliega sobre la experiencia de un profundo malestar cultural y de un debate intelectual que se ficcionaliza.

Obras citadas

ANDERSON IMBERT, Enrique. "El Grimorio". En su libro *El Grimorio*. Buenos Aires: Losada, 1961. 90-108.

_____. "La locura juega al ajedrez". En su libro *La locura juega al ajedrez*. México: Siglo XXI, 1971. 162-175.

_____. Prólogo. En su libro *El Grimorio*. Buenos Aires: Losada, 1961. 7-8.

_____. "Tao". En su libro *El gato de Cheshire*. Buenos Aires: Losada, 1965. 36

ARÁN, Pampa O. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Madrid: Tauro, 1999.

ECO, Umberto. *Lector in fabula : la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1981.

ZÁRATE, Armando. "Anderson Imbert: odisea y curiosidades de la escritura", *La Prensa* (Buenos Aires), 24 de mayo de 1981. 18.

ÍNDICE GENERAL

Presentación....7

Prólogo....9

Lo maravilloso....13

Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad
Ana María Morales....15

¿Negación o racionalización? El mundo maravilloso en el *Claribalte*
María José Rodilla....43

Lo maravilloso y la literatura artúrica castellana: los *Spanish Grail Fragments*
Carlos Rubio Pacho....53

Mito y avatares de la Cabeza parlante
Rocío Olivares Zorrilla....65

Nuevas y viejas fronteras....77

Fantástico y maravilloso: Diferencias etimológicas
Tania Alarcón Rodríguez....79

Visiones y hechicerías. El peyote, el Ánima sola y las ánimas del Purgatorio
Araceli Campos Moreno....85

Modelo de virtudes en el imaginario de las "vidas" en crónicas religiosas novohispanas del siglo XVII
Edelmira Ramírez Leyva....97

Esther Díaz Llanillo: *Cuentos antes y después del sueño*
Mara L. García....109

Fantastic-hitos mexicanos. Breve apunte bibliográfico
Sara Poot Herrera....123

El siglo XIX....141

Morsamor: el orientalismo fantástico de Juan Valera
José Ricardo Chaves....143

Ciencia, literatura y sociedad en *Filigranas de cera*, de E. L. Holmberg
Rodrigo Guzmán Conejeros....153

Locura y muerte en *Asfódelos*, de Bernardo Couto
Ana Julia Cruz....163

Dos relatos modernistas de tema apocalíptico
Cristina Mondragón Santoyo....177

Lo fantástico en México.....189
Cuerpo y fantasmas del México imaginario en Carlos Fuentes
Aralia López González.....191
Parodia y fantasía en "Teoría de Dulcinea", de Arreola
Luz Elena Zamudio R......205
El mundo de las "irrealidades" de Francisco Tario
Ana Ma. Del Gesso Cabrera.....215
Sobre la ambigüedad en *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila
José Miguel Sardiñas.....223

Lo fantástico en Argentina.....233
Borges contrabandista: Fantástico, policial y operaciones de lectura
Pablo Brescia.....235
El fundamento devastado: La conversión de lo metafísico en lo fantástico en Borges
Víctor Gerardo Rivas.....245
Lo fantástico y sus fronteras en Julio Cortázar
Joseph Tyler.....259
César Aira: Teratología y parodia
Aída Nadi Gambetta Chuck.....271
Estrategias y maniobras de incorporación de lo fantástico en Héctor Tizón
Ana Sofía Príncipi.....281
El libro infinito. Homenaje a Enrique Anderson Imbert
Pampa Olga Arán.....291

Los fantástico y sus fronteras de Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio [editores], publicado por la Facultad de Filosofía y Letras y la Dirección General de Fomento Editorial de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, se terminó de imprimir el 13 de marzo de 2003, en los talleres de Siena Editores, con domicilio en calle Jade 4305, Col. Villa Posadas, Puebla, Pue. Tel/fax 756 82 20/756 82 21.

El tiro consta de mil ejemplares.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Rogelio Castro Rocha, Jorge Huixtlaca, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. El diseño y la composición tipográfica son de Jorge Huixtlaca